UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI PADOVA

Università degli Studi di Padova

Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari

Corso di Laurea Magistrale in
Filologia Moderna
Classe LM-14

Tesi di Laurea

Per un'edizione critica del Mistero Buffo di Dario Fo.

Laureando

Pietro Mamprin

n° matr.2024111 / LMFIM

Relatrice

Prof.ssa Anna Scannapieco

Anno Accademico 2022/2023

A mio padre e a mia madre

Un sentito ringraziamento a tutti gli amici e parenti che, con il loro sostegno hanno reso possibile questo lavoro; in particolar modo a Sara, Alessandro e Grazia. Il mio più grande grazie, infine, va a Benedetta, che mi ha sostenuto e incoraggiato anche nei momenti più difficili.

Indice

Introduzione p.5

I. Le edizioni a stampa di *Mistero Buffo*

I.1 Le origini dell'opera p.9

I.2 L'esordio: l'edizione Nuova Scena del 1969 p.21

I.3 Un caso peculiare: l'edizione La Comune p.24

I.4 Le edizioni veronesi: Bertani 1973, Bertani 1974, Bertani 1977 p.27

I.5 L'anno del Nobel. L'edizione Einaudi 1997 p.36

I.6 Einaudi 2003: un'edizione consuntiva p.40

I.7 Altre edizioni. p.48

II. La vita dell'opera prima delle stampe p.51

II.1 Le prime testimonianze: gli *Appunti per la passione dei comici dell'Arte*, la *Scaletta* e gli *Appunti chiave per i Misteri Apocrifi* p.54

II.2 Le prime stesure dei testi di *Mistero Buffo* p.60

II.3 Il caso dei *Testi della Passione*. p.70

II.4 *La resurrezione di Lazzaro* e il suo inedito antecedente: *Il Banditore Buffone e il Venditore di unguenti* p.78

II.5 *Il passaggio del fiume* p.91

II.6 Lo strano caso de *Il Diavolo tenta la Madonna* p.95

II.7 Il copione di Cernobbio e i dattiloscritti delle fonti p.105

II.8 I documenti del 1968 p.111

III. La tradizione a stampa del *Mistero* Buffo: analisi variantistica e interpretazione critica p.117

III.1 La strage degli innocenti p.121

III.2 Moralità del cieco e dello storpio p.138

III.3 Il miracolo delle nozze di Cana p.162

III.4 La nascita del giullare p.198

III.5 La nascita del villano p.222

III.6 La resurrezione di Lazzaro p.252

III.7 La Madonna incontra le Marie p.276

III.8 Maria alla Croce p.302
III.9 Il Matto e la Morte p.327
III.10 I crozadór [inchiovatori] p.350
III.11 Bonifacio VIII p.383

Conclusione p.413

Bibliografia p.417

Sitografia p.419

Io amo tantissimo la vita. […] Tutto quello che trovo nella vita, in ogni momento; gli incontri, le possibilità, le storie che racconto, i giovani che vedo muoversi con intelligenza: mi esaltano. Mi fanno partecipe e mi fanno dire: "Vai avanti! Racconta ancora! Facci ridere". Veramente; è il tormentone che io porto sempre avanti: *vivere*.

(Dario Fo, intervista a Fanpage, 24 marzo 2016)

Sigle utilizzate per indicare le varie edizioni di *Mistero Buffo*: NS^{69} = Nuova Scena, Cremona, 1969; LC = La Comune, Cremona, s.d. [1969-1970]; B^{73} = Bertani, Verona, 1973; B^{74} = Bertani, Verona, 1974; B^{77} = Bertani, Verona, 1977; E^{97} = Einaudi, Torino, 1997; E^{03} = Einaudi, Torino, 2003.

Introduzione

La prima volta in cui ho sentito parlare di *Mistero Buffo* è stata durante una lezione di terza superiore. Paolo Bottaro, professore di Lingua e Letteratura Italiana nel mio terzo anno di liceo, ci mostrò un breve estratto della giullarata *Moralità del Cieco e dello Storpio*. Al tempo, ovviamente, non avevo la minima idea di chi fosse quel bravissimo attore che, con il solo uso dei propri gesti, della voce e di movimenti ampi ed elastici aveva avuto la capacità di attrarre con tanta forza il mio sguardo e la mia attenzione. Sono sempre stato affascinato, in seguito, dalla straordinaria figura di Dario Fo. Con il tempo, e in particolar modo grazie alla frequentazione del corso in *Storia della drammaturgia*, tenuto dalla professoressa Anna Scannapieco (tuttora relatrice di questa mia tesi), durante il terzo anno del mio percorso triennale, ho avuto l'occasione di approfondire la conoscenza del Premio Nobel e della sua arte. Un primo significativo avvicinamento allo studio del suo repertorio è stato il mio primo percorso di tesi, dedicato allo spettacolo *Hellequin, Harlekin, Arlekin, Arlecchino*, nel corso del quale sono entrato vivamente in contatto con il vivo dialetto di Dario Fo e le sue peculiari ed uniche abilità comunicative. Un ruolo di certo fondamentale nella scelta di questo percorso di ricerca magistrale è senza alcun dubbio da attribuirsi alla professoressa Anna Scannapieco, che si è dimostrata sin da subito un punto di riferimento nonché una guida non solo nella scelta e nella realizzazione della mia tesi triennale, ma anche di quest'ultima fase del mio percorso universitario. *Per un'edizione critica del Mistero Buffo di Dario Fo*, dunque, costituisce la naturale prosecuzione non solo di un percorso tematico e di studio iniziato tramite la mia tesi triennale, ma anche il proseguimento di una collaborazione umana che mi ha sorretto e spinto, progressivamente, ad andare oltre i contenuti e saper scorgere, al di là di essi, l'essenza più viva del teatro di Dario Fo. *Mistero Buffo* è un'opera che prende forma, come vedremo, nella piena maturità biografica e culturale di Fo e non a caso ne costituisce, probabilmente, il massimo esito artistico e spettacolare. Nella metà degli anni Sessanta, anni nei quali possiamo collocare la gestazione dell'opera, Dario ha circa quarant'anni e una cospicua esperienza umana e drammaturgica alle proprie spalle. La straordinaria fortuna dello spettacolo, poi, farà sì che l'opera venga recitata in migliaia di diverse occasioni e che tuttora, dopo la sua morte, vari attori continuino a mantenerne vivo il ricordo. La motivazione prima che mi ha spinto alla stesura di questo studio è stata la volontà di comprendere in che modo l'opera si sia modificata e sviluppata nel tempo.

Nell'esecuzione dei miei studi ho focalizzato la mia attenzione dapprima sulle prime testimonianze dattiloscritte e manoscritte dell'opera, che ho personalmente consultato presso l'Archivio di Stato di Verona e sulle differenze sostanziali e strutturali che il primo prospetto spettacolare dell'opera, originariamente intitolata *Passione dei Comici dell'Arte*, erano rilevabili rispetto alla forma assunta dall'opera nei primi testimoni a stampa. Successivamente il corpo centrale del mio elaborato ha avuto come obiettivo, tramite il puntuale confronto filologico genetico-evolutivo di alcuni testi dell'opera, quello di svelare le linee essenziali di sviluppo del testo nel corso della sua vita nel mondo della carta stampata. Nel capitolo III il lettore di questa tesi potrà riscontrare la presenza di 11 capitoli nei quali sono riportate, infatti, prima del relativo commento, delle tabelle di collazione, tramite le quali ho cercato di far emergere le principali modifiche sostanziali apportate nei vari testi dalle mani di Dario Fo e Franca Rame nel corso del tempo. La principale costante d'indagine è stata quella di comprendere in che modo le giullarate siano state nel corso del tempo modificate e in che modo la forma della pagina stampata dei brani potesse riassumere effettivamente la parallela vita spettacolare degli stessi. Nel fare ciò mi sono naturalmente avvalso in alcuni casi anche di alcune registrazioni audiovisive della trasmissione RAI che dell'opera fu fatta nel 1977, nonché in particolar modo dell'edizione Einaudi 2003, che come vedremo, con notevole ritardo, è la prima tra le redazioni a stampa a riportare alcune modifiche avvenute nella scena. Il principale obiettivo della tesi, dunque, è quello di mettere a nudo il peculiare rapporto tra la dimensione spettacolare dell'opera e la drammaturgia consuntiva della tradizione a stampa. Un rapporto contrassegnato da un notevole ritardo di quest'ultima, che fatica spesse volte a riportare nella pagina molte modifiche e variazioni avvenute anche da tempo sul palcoscenico. Il testo teatrale, per sua costituzione, è soggetto ad un incessante e costante movimento, a causa della stretta e reciproca influenza che la pagina scritta e la scena possono esercitare l'una sull'altra. Condurre un'operazione filologica su un testo di tale natura, impone per forza di cose alcune scelte e alcune rinunce. Per questo motivo, come detto, la mia scelta è stata quella di basarmi principalmente sulle testimonianze scritte dell'opera, prima i dattiloscritti e i manoscritti, poi le edizioni a stampa: un materiale che, proprio in funzione della sua mutazione nel corso del tempo, mi ha comunque permesso di comprendere le linee essenziali dell'evoluzione di *Mistero Buffo*. Lo statuto filologico stesso del testo teatrale, naturalmente, è estremamente complesso:

applicare i comuni strumenti della filologia su di un materiale costantemente mobile non è di certo semplice: alcuni dubitano addirittura dell'efficacia stessa di tale scelta metodologica. Dal mio punto di vista, però, con le dovute accortezze la scienza filologica, anche in un campo complesso come quello dei testi teatrali, può fornire risposte importanti e assolutamente fondamentali al fine di comprendere non solo il percorso evolutivo dell'opera ma anche la metodologia e il messaggio dell'autore: come questi, nel corso del tempo, possano ampliarsi e modificarsi. Luca D'Onghia, nella giornata di studi svoltasi presso la Scuola Normale Superiore di Pisa il 30 ottobre del 2017, nella presentazione del proprio lavoro *Sulle due redazioni de Lu santu Jullàre Franzesco*, afferma:

> […] quello di cui parlerò io è un argomento più barboso e forse anche sbagliato, diciamo. L'impressione è quella di tentare di affrontare Fo con delle armi spuntate perché in qualche modo l'ottica che proverò a portare in questa breve comunicazione è quella filologica. Che però è un'ottica di cui è difficile sbarazzarsi, […] di fronte a dei testi che non si fermano mai in un assetto definitivo, che vivono di paratesti, che si dilatano, e che in questo momento poi possono contare su quella specie di *silva* portentosa che è l'Archivio Online Fo Rame che ci presenta una serie di materiali preparatori più o meno mescolati, più o meno disordinati. Ecco, di fronte a tutto questo, il truce filologo, cattivo, che ama la noia, dice «Caspita, un'edizione critica di Fo fatta con tutti i crismi, se non altro per alcuni testi, non sarebbe male». *Mistero Buffo* è solo il caso più eclatante […].[1]

Di certo il rapporto tra Fo e la filologia non può che definirsi complesso: egli, molto spesso, commistiona (e oserei dire giustamente) una puntuale ricerca storica delle fonti alla propria sensibilità e al proprio estro artistico. Nel capitolo II, infatti, si è cercato primariamente di dare ordine alla «*silva* portentosa» di cui parla d'Onghia, cercando di comprendere i nessi causali e temporali che si celano nell'interessante contenuto dei dattiloscritti e manoscritti degli anni Sessanta. Ed è solo tramite una scrupolosa, e non sempre agile, indagine filologica che sono potute emergere importanti informazioni sulle prime fasi dell'opera e sulle prime prospettive e volontà che sulla stessa Dario Fo aveva

[1] Riporto il link nel quale ritrovare l'intervento del professor Luca D'Onghia al minuto 03:25:00. https://www.youtube.com/watch?v=wzqZF_vfofM&t=12405s.

inizialmente elaborato. Dunque, è vero: la storia di *Mistero Buffo* affonda le proprie radici nella straordinaria confusione dell'estro del Premio Nobel; delle sue molteplici idee, prospettive, delle varie e incessanti modifiche delle quali questo testo è stato e continuerà, io credo, ad essere protagonista nel tempo. Ma una filologia dei testi teatrali che rispetti il testo nel suo essere un organismo vivo, è, secondo me, lo strumento più efficace per testimoniare il complesso e non sempre limpido rapporto tra le due importanti dimensioni nelle quali il testo stesso sviluppa la propria essenza: la scena e la pagina. Si potrebbe dire, dunque, che le edizioni a stampa di *Mistero Buffo* procedano nel corso degli anni per un avvicinamento di queste due dimensioni, rendendo sempre più sottile la differenza empirica tra il palcoscenico e il libro. Il costante aumento delle didascalie, la sempre più puntuale attenzione del processo consuntivo (seppur spesso tardivo), consegnano al lettore d'oggi un *Mistero Buffo* non solo più completo (è aumentato, nel corso del tempo, il numero dei testi che ne fanno parte), ma a mio avviso anche più umano e vivo. È un'eredità complessa e variegata quella che costituisce l'anima e la storia di quest'opera, che fa del movimento e del dinamismo le due sue caratteristiche più significative. Seppur, dunque, con la docilità e l'umiltà di «armi spuntate», ho cercato quanto più mi fosse possibile, di svelare, almeno in parte, la meravigliosa complessità di un capolavoro che, come ogni meraviglia della letteratura e dell'arte, è destinata a sopravvivere in eterno, finché vi sarà chi avrà intenzione e volontà di avvicinarvisi con rispetto e volontà di comprensione.

I. Le edizioni a stampa di *Mistero Buffo*

I.1 Le origini dell'opera

Il debutto di *Mistero Buffo* avviene ufficialmente il 2 ottobre 1969[2], presso la Casa del Popolo di Milano ma l'opera, come ricorda Giuseppina Manin, ebbe la propria «festosa anteprima» il 1° di ottobre, il giorno precedente, a Sestri Levante, in provincia di Genova.

> Lì, davanti a quella platea di giovani, ebbe luogo la prova generale di un teso eversivo, portatore di un inestimabile patrimonio rimosso, destinato a segnare il Novecento letterario oltre ogni previsione e forse oltre ogni intenzione. […] Se *Mistero Buffo* nasce in un momento storico significativo quale il Sessantotto, tra controcultura e immaginazione al potere, il lungo viaggio di Dario alle radici della cultura popolare ha però origini più lontane. Il recupero della tradizione orale lui la deve anzitutto, come riconoscerà nel *Paese dei mezaràt*, ai fabulatori del lago Maggiore, soffiatori di vetro, contrabbandieri, gente che viveva di notte e di giorno riferiva nelle osterie le sue imprese, piccole vicende di vita vissuta raccontate con un piglio epico capace di incantare chiunque.[3]

Gli anni Sessanta costituiscono infatti un retroterra assai fertile per l'opera. Attorno al 1969 si colloca, ad esempio, come ricorda Marzia Pieri[4], il Nuovo canzoniere Italiano, un nutrito collettivo di studiosi che in quegli anni (e nella stessa Milano in cui Fo esordisce ufficialmente con la sua opera) fondò un gruppo musicale e una rivista che avevano il medesimo scopo che si prefisse sin dall'inizio il *Mistero Buffo* stesso: quello di raccontare la storia dal punto di vista del Popolo. In quel caso, inoltre, c'era l'anelito

---

[2] «Rovesciando ogni aspettativa, Dario tenne una lezione di storia della letteratura italiana. E lo fece come prima nessuno mai. Raccontò. Per quasi due ore, a ruota libera, mescolando storia, satira e poesia, travasando il sacro nel profano e il profano nel sacro. Un «cunto de li cunti» mai sentito, meraviglioso, che narrava di giullari e giullarate, papi vanesi e vescovi feroci, della nascia del villano frutto della scoreggia di un asino… E ancora, di santi scostumati e di miracoli etilici, di incontri e scontri tra angeli e ubriaconi, tra poveri critsi e cristi in croce […]». GIUSEPPINA MANIN, *Prefazione*, in DARIO FO, *Mistero Buffo*, Milano, Guanda, 2018, p.7.

[3] *Ivi*, p.8.

[4] MARZIA PIERI, *Dall'antagonismo alla filologia: il Medioevo di Mistero Buffo*, in *Menestrelli e giullari. Il Medioevo di Fabrizio De André e l'immaginario medievale nel Novecento italiano*, a cura di PAOLO PIRILLO e GIANNI GUASTELLA, Firenze, Edifir, 2012, p.58.

di riportare alla luce la tradizione del canto popolare italiano, una tradizione estremamente ricca e alla quale in alcuni passi cantati della propria opera lo stesso Fo fa riferimento. Sono gli anni nei quali ritroviamo inoltre le riflessioni condotte da Pasolini ne *La poesia popolare italiana*: un'antologia alla quale comincia a lavorare nel 1953 e che sarà edita l'anno successivo da Guanda, casa editrice fondata nel 1939 da Bernardo Bertolucci e, per l'appunto, Ugo Guanda.

Importante anche l'influenza del «Gramsci nazional-popolare e il suo assunto "se non conosci da dove vieni non sai dove puoi andare"»[5], politico del quale a partire da Nuova Scena, tutte le edizioni sino ad Einaudi 1997 (esclusa), riportano una citazione molto importante o in Introduzione (come fanno Nuova Scena e La Comune) o nella Presentazione (come fanno le Bertani), tratta da «Il Grido del Popolo», che afferma:

> Conoscere sé stessi vuol dire essere sé stessi, vuol dire essere padroni di sé stessi, distinguersi, uscire fuori dal caos, essere un elemento di ordine, ma del proprio ordine e della propria disciplina ad un ideale. E non si può ottenere ciò se non si conoscono anche gli altri, la loro storia, il susseguirsi degli sforzi che essi hanno fatto per essere ciò che sono, per creare la civiltà che hanno creato e alla quale noi vogliamo sostituire la nostra. Se è vero che la storia universale è una catena degli sforzi che l'uomo ha fatto per liberarsi e dai privilegi e dai pregiudizi e dalle idolatrie, non si capisce perché il proletariato, che un altro anello vuol aggiungere a quella catena, non debba sapere come e perché e da chi sia stato preceduto, e quale giovamento possa trarre da questo sapere.[6]

Agli elementi tipici di questo fermento sociale e culturale a favore del Popolo e della sua cultura Pieri, inoltre, cita:

> […] la pedagogia antiautoritaria di don Milani (*Lettera a una professoressa* è del 1967) traslata teatralmente nel rovesciamento del paradigma borghese per cui "il popolo fa la storia e il padrone la racconta" […].[7]

[5] *Ibidem*.
[6] ANTONIO GRAMSCI ne «Il Grido del Popolo», 29 gennaio 1916.
[7] PIERI, *Dall'antagonismo alla filologia: il Medioevo di Mistero Buffo*, cit. p.58.

Un'asserzione assai simile Fo la utilizzerà nella lunga introduzione pronunciata al *Bonifacio VIII* portato in RAI nel 1977. Egli, in quell'occasione, afferma:

> D'altra parte c'era uno straordinario uomo, un maoista tremendo, di quelli proprio duri, un certo Tse Tung. Il quale diceva «è vero, da sempre è il popolo, il popolo minuto che fa la storia, la propria invenzione la propria generosità, crea la storia ma poi, da sempre, sono i padroni che ce la raccontano». Una frase di questo genere […] avrei la gioia di averla scritta sulla facciata di una grande Università italiana […].[8]

Facendo riferimento al repertorio dello stesso Fo, un'esperienza di cruciale importanza per il lavoro condotto sul *Mistero Buffo* fu quella di *Ci ragiono e ci canto*, uno spettacolo che pone al centro la cultura popolare tramite i suoi canti, reinventandone l'origine e rievocandone il profondo legame con la manualità e con il tema del lavoro. Gli anni tra il 1959 e il 1967, infatti, furono assai intensi per l'attore-autore, il quale affina la dimensione politica della propria produzione teatrale precisando «l'esigenza di ricollegarsi fino in fondo alla cultura popolare, sempre meno lontana, nei testi medioevali che saranno reinventati in *Mistero Buffo*, e sempre più individuata nel presente, nel movimento della lotta di classe»[9]. Nel 1969, dunque, Fo è ormai un

> […] quarantenne affermato, reduce da molteplici esperienze professionali: un artista anomalo e versatile […] capace di coniugare modelli di riferimento diversi (la farsa, il *vaudeville*, la rivista radiofonica, il teatro dell'assurdo, l'epicità brechtiana) con il gusto surreale per la sorpresa, le divagazioni fantastiche, le mescolanze tra teatro e vita reale, che sbeffeggiavano il potere dalla parte degli ultimi.[10]

Per la stesura dell'opera, quindi, furono necessari:

> Anni di preparazione, di studi filologici e antropologici, di frequentazioni di archivi e biblioteche, di letture appassionate di testi

[8] La citazione è frutto di una mia personale trascrizione di una porzione del discorso introduttivo al pezzo di *Bonifacio VIII* pronunciato da Fo nella trasmissione televisiva del *Mistero Buffo* del 1977.
[9] LANFRANCO BINNI, *Cronologia della produzione di Dario Fo* in DARIO FO, *Mistero Buffo*, Verona, Bertani, 1973, p.196.
[10] PIERI, *Dall'antagonismo alla filologia: il Medioevo di Mistero Buffo*, cit., p.54.

> sacri e profani, di scoperte di rari manoscritti in librerie antiquarie […].[11]

Risulta opportuno evidenziare però che il *Mistero Buffo*, pur essendo il punto d'arrivo del lavoro culturale e teatrale e della sperimentazione condotta da Fo nella prima fase della sua attività artistica, costituisce rispetto alla produzione a sé precedente un elemento di «discontinuità profonda».[12] Si tratta infatti di una giullarata che fonde tra loro (e con un numero sempre crescente nel tempo) vari pezzi teatrali che attingono, come tema fondamentale, alle vicende della vita di Cristo. In essi, come vedremo, gli episodi evangelici si trovano spesso sullo sfondo: il vero protagonista dell'opera, dunque, è il Popolo; con i suoi punti di vista e le sue interpretazioni della religione e della sacralità. Non si fa dunque riferimento alla religione canonica e rituale, ma «il fatto religioso è assunto quasi sempre come pretesto per parlare del popolo, dei suoi problemi e della sua condizione, dei suoi rapporti con i potenti […]»[13]. Non stiamo parlando però di una svolta solo dal punto di vista culturale e formale (legata cioè alle tecniche di rappresentazione scenica), bensì connessa anche ad un nuovo modo di intendere la fruizione del momento teatrale stesso. In questo anno Fo abbandona infatti i consueti e convenzionali circuiti teatrali, «per una compagnia-collettivo in circuiti alternativi».[14] Ma lo spettacolo, sin dai suoi primi esordi, manifesta una caratteristica strutturale che ne costituirà la linfa sino all'edizione Einaudi 2003: il suo continuo ed ininterrotto mutare nel tempo. Mutamento che, nelle edizioni a stampa, tarda ad essere testimoniato. Come si potrà apprendere in molti dei testi che ho analizzato, infatti, l'opera, pur vivendo sul piano della dimensione scenica importanti e strutturali modifiche, attende spesso più di trent'anni prima che queste vengano a concretizzarsi nella pagina. Ed ecco che spesso il testo rimane uguale a sé stesso o quantomeno assai simile alla forma con la quale venne a riflettersi per la prima volta in Nuova Scena 1969. Una modifica sostanziale, legata per lo più alla pratica attoriale dei vari pezzi dell'opera, riguarda ad esempio il fatto che se nelle prime rappresentazioni dell'opera Fo conserva una struttura recitativa «con diversi interpreti», successivamente, passa al vero e proprio "monologo puro", nel quale a recitare sono

[11] MANIN, *Prefazione*, cit., p.10.
[12] *Ibidem*.
[13] *Ivi*, p.55.
[14] MARISA PIZZA, *Il gesto, la parola, l'azione. Poetica, drammaturgia e storia dei monologhi di Dario Fo*, Roma, Bulzoni, 1996, p.170.

solamente lui e la moglie Franca Rame; i quali, seguendo la tradizione medievale, si presentano come giullari che si addossano la responsabilità di portare sulla scena più ruoli contemporaneamente. Le radici più profonde dell'opera, infatti, attingono al 1963, anno nel quale l'attore-autore fu stimolato nella ricerca dei testi e dei documenti della tradizione orale e popolare dalle «sacre rappresentazioni polacche portate a Venezia dal teatro nazionale di Varsavia»[15], e dai «materiali etno-musicali con cui si incontra all'Istituto De Martino».[16] L'idea iniziale di Fo fu dunque quella di costruire un testo a più voci su questo materiale «ma ne verifica presto la debolezza strutturale».[17] Arriverà dunque successivamente, resosi conto della forza espressiva del monologo e della sua presa sul pubblico, a sostituirlo alla precedente versione dialogata, nella quale alcuni personaggi "minori" non possedevano adeguato spessore psicologico: questi finivano per venire "assorbiti" da tutti quei personaggi che invece risultavano sin da subito riusciti e completi e che sostenevano di conseguenza da soli l'intera struttura drammaturgica dei vari pezzi. Egli stesso, relativamente alla prima veste dell'opera, arriva ad affermare:

> L'azione nella versione dialogata ristagna, si creano continui vuoti di ritmo e spesso cala ogni tenzione comica e drammatica. Al contrario la fabulazione del giullare, unico interprete, realizza effetti di sintesi e velocità di sdoppiamenti, che proiettano un fitto gioco d'azioni allusive, cariche di fantastica teatralità e che raddoppiano tensione e comicità.[18]

Ciò che stupisce, dunque, è la tendenza da parte delle edizioni a stampa a voler comunque mantenere come punto di riferimento non la versione "monologante", bensì quella dialogata. Come si potrà notare dalle collazioni, infatti, solo E^{03} riporta anche le versioni "per un unico giullare", e solamente per alcuni testi. La maggior parte di essi, dunque, da Nuova Scena 1969 sino ad Einaudi 2003, conservano e cristallizzano quella che doveva essere la prima conformazione scenica dello spettacolo. Quando successivamente Fo sceglie di apportare questa piccola rivoluzione attorica nel suo stesso lavoro lo vediamo solo sulla scena che risulta spoglia, priva di qualsiasi oggetto scenico. Come afferma Barsotti, dunque, «nel passaggio drammaturgico dal dialogo al monologo,

[15] PIERI, *Dall'antagonismo alla filologia: il Medioevo di Mistero Buffo*, cit., p.62.
[16] *Ibidem*.
[17] *Ibidem*.
[18] Cfr. SIMONE SORIANI, *Dario Fo. Dalla commedia al monologo (1959-1969)*, Corazzano, Titivillus, 2007, p.263.

l'articolazione coreografica e scenografica è riassorbita interamente dal corpo dell'attore, intorno al quale ruota la scena».[19] Risulta però opportuno precisare che il monologo che Fo propone per il *Mistero Buffo*, si avvicina più alle forme del monologo mascherato, tipico del teatro di varietà, e finisce per confluire in uno «pseudo-dialogo, sostenuto sempre dallo stesso "raccontattore", secondo l'uso dei fabliaux o delle fabulazioni di genere religioso-grottesco»[20]. Operazione, questa, continua Barsotti, «resa possibile anche e soprattutto dalla mimica e dalla gestica, dal fatto incontrovertibile che Fo parla con il corpo».[21] Gestualità che, nel *Mistero Buffo*, risulta a dir poco fondamentale: molti sono gli episodi in cui, interpretando più ruoli contemporaneamente (vedasi il caso esemplare e assai famoso della *Moralità del cieco e dello storpio*) lo vediamo spostarsi rapidamente da una parte all'altra del palcoscenico, senza per altro accennare alla minima fatica, quasi fosse uno sforzo per lui naturale. La sua gestualità, più che essere «marionettistica (alla Totò)»[22], è disarticolata: il movimento di braccia e gambe è sciolto, fluido, riproducendo quasi la sensazione di una vera e propria danza scenica. Non è facile per le edizioni a stampa rendere la forza, per l'appunto, di gesti, mimica e movimenti di straordinari attori come Dario Fo e Franca Rame. Lo sforzo delle varie redazioni, però, aumenta progressivamente nel tempo, sino al culmine di Einaudi 2003: l'edizione che più di ogni altra riesce, tramite un incremento assai sostanzioso delle didascalie presenti nei testi, a ricostruire quanto più possibile, la scena e il suo dinamismo anche nella mente di coloro che sono "confinati" nei limiti della carta stampata.

Il caso di Fo, inoltre, è quello di un giullare contemporaneo eversivo e vivace, che affianca alla narrazione vive stoccate e riferimenti alla società del tempo e ai suoi eminenti esponenti culturali e politici; un attore che con coraggio e audacia affronta i problemi della società moderna tramite il costante, irriverente e spesso creativo confronto con il mondo medioevale dei giullari. Sture Allen, segretario permanente dell'Accademia di Svezia, definisce per l'appunto Fo come «colui che emula i giullari del Medioevo nel fustigare l'autorità e sostenere la dignità degli oppressi».

[19] ANNA BARSOTTI, *Eduardo, Fo e l'attore autore del Novecento*, Roma, Bulzoni, 2007, p. 92.
[20] *Ivi*, pp.92-93.
[21] *Ibidem*.
[22] *Ibidem*.

> Questo comico improvvisatore, che sarebbe l'unità di misura originaria del dramma, assorbe in sé una serie di figure e di linguaggi che vanno dal giullare al guitto ottocentesco, dalla Commedia dell'Arte al mimo, dai cantastorie popolari all'avanspettacolo: il racconto recitato si fa corale ed epico, tocca i temi della vita e della morte, della terra e del cielo; il grottesco argina il tragico e blocca la catarsi, costringendo brechtianamente gli spettatori alla vigilanza critica.[23]

Le storie narrate nei vari testi del *Mistero Buffo* sono per lo più conosciute e attingono alla narrazione evangelica della vita di Cristo della quale Fo, come vedremo, propone un'interpretazione e uno sguardo del tutto inediti. Alcuni testi, però, non solo fanno riferimento a culture straniere e lontane dal mondo italiano vivono oltretutto di sostanziali rimaneggiamenti che l'attore-autore compie nel porli in essere. Claudio Meldolesi, a questo proposito, lo definisce infatti come un abile «amanuense-arrangiatore di cose e codici».[24]Dario Fo non racconta il Medioevo ma il *suo* Medioevo: potremmo dire che ne assorbe lo spirito, le problematiche sociali, e le ripropone secondo la propria sensibilità e chiave interpretativa. Ai propri testi Fo antepone sempre un prologo (fatta eccezione per le prime due edizioni a stampa del testo, che non testimoniano questa consuetudine) che ha l'obiettivo di introdurre il pubblico all'interno delle dinamiche narrative del pezzo stesso. Egli procede dunque alla sintesi dei brani nonché all'indicazione, alle volte più puntuale, alle volte più generica, delle fonti e delle radici culturali del pezzo stesso. L'obiettivo di tale introduzione è, a mio avviso, non solo quella di mettere il pubblico nelle condizioni di comprendere, nonostante la difficoltà della lingua, il contenuto della vicenda rappresentata, ma anche quello di relazionare i fatti passati con il presente, nei confronti del quale, come anticipato, Fo attua sempre coraggiosamente riferimenti puntuali e spesso polemici. Come lo stesso Fo spiega in una delle sue lezioni tenute presso l'Università La Sapienza di Roma, il suo operare scenico si rifà ad un preciso schema. Il suo intento è in questo primo momento di introduzione quello di individuare il cuore della situazione, proporre una chiave del racconto e di far

[23] PIERI, *Dall'antagonismo alla filologia: il Medioevo di Mistero Buffo*, cit., p.63.
[24] CLAUDIO MELDOLESI, *Su un comico in rivolta*. *Dario Fo il bufalo il bambino*, Roma, Bulzoni, 1978, p.35.

attenzione alla sintesi per poi, nella fase recitativa vera e propria, sceneggiare la situazione facendo attenzione alla parola, ai gesti e alla lingua teatrale utilizzata.[25]

> Questi due momenti sembrano riflettere due fasi di una metodologia di costruzione dello spettacolo – lo studio di un testo e la pratica sull'attore – dove la prima si riflette nella seconda fino ad arrivare al confronto in pubblico. In realtà questi due momenti sono lo spettacolo. L'attore, direttamente in scena, illustra con il prologo-commento, il lavoro di ricerca e di preparazione su un brano, passando, subito dopo, alla dimostrazione pratica di quanto detto, con la rappresentazione.[26]

Ma come si riflette questa struttura nella storia delle edizioni a stampa? Come vedremo, le prime due edizioni dell'opera non possiedono alcun prologo. Bisogna aspettare il 1973, con la prima delle tre Bertani da noi prese in analisi, per far sì che i testi (non tutti) siano preceduti da una vera e propria introduzione. Solamente nel nuovo millennio, dopo ben trentaquattro anni di storia spettacolare, sarà l'edizione Einaudi 2003 la prima a proporre per ogni testo un proprio relativo commento introduttivo. Il fatto è di certo curioso e ratifica quanto più volte verrà sottolineato e ripetuto in questa tesi: la vita spettacolare dell'opera è altra cosa dalla sua "trascrizione" sulla pagina e prima di veder rappresentate nelle redazioni cartacee alcune modifiche si sono resi necessari addirittura tre decenni d'attesa, nei quali l'opera, tra le altre cose, continuava a mutare instancabilmente. Le due dimensioni, quella della scena e quella della pagina, non vanno per questo motivo disgiunte. Si nota sicuramente una discrepanza tra le due ma ciò non le rende una meno efficace dell'altra, tutt'altro. Come giustamente afferma Ferdinando Taviani:

> […] i testi di Dario Fo sembrano negare la loro natura di "testi", cioè di tessiture compatte. Benché siano scritti e pubblicati, appartengono alla cultura orale più che a quella scritta […] non vuol dire che siano fatti solo per essere recitati. Vuol dire esattamente il contrario: che quando li si legge riescono in qualche modo a trasmettere il sapore dell'aleatorietà della recitazione. Il che è un pregio enorme».[27]

[25] Cfr. PIZZA, *Il gesto, la parola, l'azione. Poetica, drammaturgia e storia dei monologhi di Dario Fo*, cit. p. 175.
[26] *Ibidem*.
[27] FERDINANDO TAVIANI, *Uomini di scena, uomini di libro*, Roma, Officina, 2010, p.151.

Un ultimo elemento sul quale vorrei soffermarmi, prima di passare alla descrizione puntuale delle singole edizioni da me prese in esame nel processo di collazione, è la questione della lingua. I testi del *Mistero Buffo*, infatti, vengono recitati utilizzando uno pseudo-dialetto padano-veneto «che costituisce l'invenzione linguistica di partenza per *Mistero Buffo*»[28]. Questa "lingua", però, non costituisce solamente un fatto di carattere espressivo, bensì anche ideologico. La volontà dell'attore-autore è quella di rappresentare la tradizione popolare, dunque, non solo tramite la sua prospettiva e i suoi punti di vista, ma anche tramite la lingua sua propria.

> Pur valorizzando la cultura orale dei fabulatori dalla quale sostiene di essere partito («quello del 'fabulare' è stata la basculla che mi ha spinto a […] diventare un commediante epico e popolare») egli stesso finisce per riconoscere che la sua è una tradizione rifondata «per poter esprimere nuove ricerche e saggiare nuove indagini, sulla base quindi del concetto di "nuovo nella tradizione" al quale sono legato».[29]

Non si tratta, però, di un dialetto unico: si tratta di un processo di mescidazione di più forme dialettali, che vede la propria giustificazione d'essere nelle pratiche attoriali dei giullari medievali che furono spinti ad inventare una lingua nella quale potevano essere riconosciute più parlate. Nel prologo della *Strage degli innocenti* edito da Einaudi 2003, Fo afferma che queste figure erano costrette ad adattare i propri testi:

> […] inserendo termini del luogo onde rendere più accessibile la loro parlata. Ma quell'espediente era spesso insufficiente, quindi i comici vaganti cominciarono a inventarsi una lingua *passe-partout*. Si trattava di una specie di linguaggio franco composto da espressioni mutuate da vari dialetti e anche da diversi idiomi: provenzale, catalano e perfino latino. Ma la chiave di volta di questa parlata del tutto teatrale era esaltata dalla onomatopeica. Cioè, si sceglievano espressioni che già nel suono e nella ritmica alludevano chiaramente a un determinato concetto o situazione. Esempio: casa squarrata, caduta a spiccicata, femmina sgualdrappona.

[28] BARSOTTI, *Eduardo, Fo e l'attore autore del Novecento*, cit. p.203.
[29] *Ivi*, p.206. Per quanto concerne le affermazioni di Fo riportate da Barsotti cfr. DARIO FO, *Il paese dei Mezaràt*, Milano, Feltrinelli, 2002, p.184.

Il nomadismo, condizione tipica dei giullari medievali, li spinge a creare una lingua che Fo, infatti, definisce "franca": una lingua che concretamente non esiste ma che possiede una forza drammaturgica e comunicativa impressionante. Chiunque, in ogni parte d'Italia, pur non conoscendo spesso il lessico utilizzato nei pezzi del *Mistero Buffo*, perfino al di fuori del nostro paese, poteva comprendere, grazie soprattutto alla grande *vis* comunicativa dei suoni della lingua di Fo, la vera sostanza delle vicende, i personaggi, il loro agire e la loro caratterizzazione psicologica. Egli, secondo Gianfranco Folena, avrebbe dunque mescidato «elementi volgari vivi del suo lombardo occidentale e di altri dialetti dell'area settentrionale padana lombardo-veneta, talora friulana, area che è stata sempre la sede privilegiata di esperimenti pluridialettali e maccheronici».[30]

Alla figura dei Comici dell'Arte, invece, Fo associa l'origine del suo *grammelot* «che nel percorso "mobile" di Mistero Buffo esplode e si estende dall'originaria base padano-veneta (come nella Fame dello zanni) alle varianti anglo-francesi, nei pezzi non compresi nelle edizioni a stampa fino alla nuova edizione integrale del 2003».[31] Questa particolare parlata, che diverrà presto la cifra esemplare della riconoscibilità dell'opera in tutto il mondo, «dà alle parole il valore di didascalie e ai gesti il valore di parole»[32]. L'attore-autore definisce, infatti, il *grammelot* come «un gioco onomatopeico di suoni, dove le parole effettive sono limitate al dieci per cento e tutte le altre sono sbrodolamenti apparentemente sconclusionati che, invece, arrivano a indicare il significato delle situazioni».[33] Ed è soprattutto sulla base della sua scelta linguistica che Fo costruisce una sua propria identica, che lo rende dissimile e peculiare rispetto a qualsiasi altro attore della propria contemporaneità. Scegliere dei temi, una lingua e delle modalità espressive uniche e così innovative (per il suo tempo) non è però solo un atto culturale, ma politico. Non va dimenticato, infatti, che il *Mistero Buffo*, in ogni sua forma nasce come opera del Popolo e per il Popolo: un testo generato sulla base di un'azione di risistemazione della tradizione che il Fo-giullare s'incarica di mettere a punto. Egli, dunque, non solo riporta alla luce una tradizione dalle radici profondissime e della quale «sente la mancanza»[34], ma si erge a suo difensore, in un costante e tenace atto di paragone tra il mondo medievale,

[30] GIANFRANCO FOLENA, *Il linguaggio del caos. Studi sul plurilinguismo rinascimentale*, Torino, Bollati Boringhieri, 1991, p. 120.
[31] *Ivi*, p.207.
[32] MELDOLESI, *Su un comico in rivolta Dario Fo il bufalo il bambino*, cit., p.69.
[33] DARIO FO, *Manuale minimo dell'attore*, Torino, Einaudi, 1987, p.67.
[34] BARSOTTI, *Eduardo, Fo e l'attore autore del Novecento*, cit., p.213.

le sue oscurità e storture sociali, incessabilmente confrontate ed equiparate egli eterni soprusi del Potere (temporale e religioso) che ancora sentiva così vivi nel proprio Novecento. Egli nella sua vita fu sempre e costantemente pronto alla difesa dei deboli, degli ultimi, di coloro che la società costringeva all'esclusione. La sua lingua, infatti, può essere definita «come lingua giullaresca itineraria e proletaria, e insieme come "lingua di classe", una sorta di versipelle iperdialetto o pandialetto romanzo norditaliano, diatopico e diacronico», che viene l'attore-autore retrodatato «a un Medioevo immaginario che è metafora della violenza feudale e della prevaricazione sociale e ideologica».[35] Ma come si comportano le edizioni a stampa nei confronti di questo particolare linguaggio? Sia nell'atto di riportare sulla pagina la propria lingua franca, da sempre presente in ogni edizione a stampa sia per quanto concerne la resa grafica dei *grammelot* (che però compaiono sulla pagina non prima di Einaudi 2003 e che, per questo motivo, non sono oggetto dell'analisi genetico-evolutiva da me condotta in questa tesi), il mondo delle stampe fatica: eccome se fatica. Non è infatti per nulla semplice riuscire a riportare fedelmente in un libro la babele fonetica che Fo sulla scena modella (tra l'altro con un altissimo tasso di improvvisazione) e, di conseguenza, modifica. Relativamente all'analisi che alcuni "carotaggi" testuali mi hanno permesso di intraprendere tramite un attento processo di collazione tra le sette edizioni scelte per questo percorso, emerge un dato fondamentale. Da Nuova Scena 1969 ad Einaudi 2003, come si potrà notare, molte e varie sono le modifiche sostanziali apportate dall'evoluzione dei testi nel tempo. Ma innumerevoli sono anche le modifiche di carattere prettamente fonetico che si sono ininterrottamente susseguite edizione dopo edizione. La resa grafica della lingua di Fo varia costantemente: dalla ritraduzione grafica di un singolo fono all'aggiornamento dell'accentazione. Tutto quest'insieme di modifiche accidentali, (che, non essendo "sostanziali", non sono state oggetto della mia analisi filologica) dimostrano comunque una tendenza che va sottolineata ed evidenziata: la scrupolosa e puntuale volontà che, come emerge da molti delle correzioni manoscritte testimoniate dall'enorme mole di materiale fotografico presente nell'Archivio Fo-Rame online[36], Franca Rame e Dario Fo

[35] *Ibidem*.
[36] Riporto, per completezza, il link del sito, al fine di facilitarne l'eventuale consultazione: http://www.archivio.francarame.it/ .

manifestano (tramite rigorosi e minuziosi interventi a penna) nel voler progressivamente rendere le stampe il più simili possibili alla viva pronuncia della scena.

E così, travalicando i confini del teatro andando oltre il palcoscenico e spingendosi verso la dimensione letteraria, Dario Fo costruisce un testo dai molteplici piani. Il *Mistero Buffo* è infatti un'opera che vive della propria instancabile mutevolezza e riflette questa sua essenza tanto nella scena quanto della pagina. Il legame inscindibile tra queste due dimensioni, che ho cercato di indagare tramite l'analisi genetico-evolutiva di alcuni dei testi cruciali dell'opera, risulta assai interessante. Non sempre le edizioni a stampa riescono a stare al passo con i ritmi della scena, e spesso ne certificano alcuni movimenti fondamentali, come altre volte ricorderò, non prima del 2003, nella redazione "definitiva" che Dario Fo e Franca Rame (attenta curatrice della trascrizione dell'opera, soprattutto per quanto concerne le ultime redazioni). La reciproca permeabilità tra l'ambito letterario e quello scenico costituisce uno dei fattori più interessanti del *Mistero Buffo* e uno dei motivi fondamentali per i quali, nonostante le numerose critiche, l'attore diverrà Premio Nobel nel 1997. Fo, al tempo, avrebbe compreso, secondo quanto afferma Franco Cordelli, che non sarebbero più bastate «la lettura, la scena, la performance, il verso, la prosa, la sola recitazione o la lezione. L'unità della forma dell'opera di Fo scrittore è composta di tutte queste cose insieme».[37]

[37] FRANCO CORDELLI in *Elogio della giullarata*, cit. in DARIO FO, *Mistero Buffo* di, Milano, Corriere della Sera, 2003, p.9.

I.2 L'esordio: l'edizione Nuova Scena del 1969

La prima pubblicazione dell'opera riporta il titolo *Mistero Buffo. Giullarata popolare in lingua padana del '400*, per conto della casa editrice Nuova Scena di Cremona, e reca come data di stampa l'ottobre del 1969. Il testo si apre con una premessa molto interessante, che ha l'obiettivo di render chiaro, sin dal principio, l'intento primario dell'edizione stessa; ovverosia la preoccupazione, di rendere il testo «il più possibile facile a leggersi (anche per i non addetti ai lavori, ai non eruditi-specialisti) […]». La forma grafica del dialetto con il quale i testi vengono trascritti nell'edizione, si potrebbe definire una forma "democratica", priva di quegli accorgimenti tecnico-grafici (la precisione ed eventuale giustificazione della tecnica di trascrizione dei foni linguistici, ad esempio) più puntuali e professionistici e che avrebbero dunque reso la lettura sicuramente più complessa e ardua per un pubblico non specializzato. Con un tono forse ironico, in seguito nella premessa, riferendosi proprio agli «eruditi-specialisti», afferma:

> Qualcuno di questi ultimi soffrirà nello scoprire il pronome «che» senza la «k» regolamentare, come si dovrebbe per i testi lombardi del medioevo, o trovando «foera» invece di «fôra», boe invece di bò, e via di questo passo. In più abbiamo aggiunto un glossario, cosicché anche un professore di italiano potrà capire il testo «volgare».

Insomma: nella sua prima edizione l'opera conserva un'impostazione del tutto simile a ciò che Fo stesso, nel corso della lunga storia del *Mistero Buffo*, sembra volere ricordare con costanza: la sua è un'opera del Popolo e per il Popolo; non solo dal punto di vista sostanziale, ma anche formale. L'obiettivo è dunque far sì che questa sia per esso comprensibile, pur venendo meno nell'ambito della resa formale "specifica" quale se la sarebbero aspettata i dotti professori della forma. A seguito di quest'importante dichiarazione riportata nella premessa troviamo un'*Introduzione*, seguita da una breve sezione dedicata alle *Note bibliografiche, fonti, rappresentazioni*. Successivamente principia l'opera vera e propria, preceduta dal titolo *Mistero Buffo* e costituita dalla presenza di un totale di nove testi, di cui, come anticipato, riporta solamente la versione dialettale, senza alcuna traduzione a fronte. Il loro ordine è il seguente:

Lauda dei battuti; *L'ubriaco*; *Strage degli innocenti*; *Resurrezione di Lazzaro*; *Passione*; *Il matto e la morte*; *Moralità del cieco e dello storpio*; *Maria viene a conoscere della condanna imposta al figlio*; *La Crocefissione*.

Come afferma Marisa Pizza, in seguito alle sue ricerche condotte presso l'Archivio Compagnia Teatrale Fo Rame, si tratta probabilmente di «un testo di scena, infatti presenta alcune correzioni a penna inerenti soprattutto all'ordine della successione dei brani»[1]. Il diverso ordine, che Fo appunta di propria mano sulle pagine dell'edizione Nuova Scena presente nell'Archivio di Verona, sarebbe dunque il seguente:

Lauda dei battuti; *Strage degli innocenti*; *L'ubriaco*; *Il matto e la morte*; *Moralità del cieco e dello storpio*; *Maria viene a conoscere della condanna imposta al figlio*, *La Crocefissione* e, infine, *La Passione*.[2]

L'edizione si chiude con un glossario (di cui era stata anticipata la presenza nella premessa incipitaria) contenente ben 83 voci: alcune di esse non contengono una sola glossa, bensì più d'una (ad esempio un sostantivo seguito da un aggettivo, una breve locuzione o due versioni grafiche differenti del medesimo lemma). Lo scopo di tale sezione è, a mio avviso, non tanto dunque quello di rendere l'opera comprensibile agli «eruditi-specialisti» (come ironicamente veniva affermato nella premessa), quanto quello di rendere accessibile il lessico di più difficile comprensione a tutti i lettori che non avessero avuto confidenza con le forme dialettali con le quali i testi stessi furono creati e, di conseguenza, lì trascritti. Sulla base di quanto affermato da Pizza, il debutto del *Mistero Buffo*, avvenuto il 2 ottobre 1969 presso la Casa del Popolo di Milano, «oltre ai testi su elencati, comprendeva *Bonifacio VIII* e *La nascita del villano*»; testi che, come vedremo, compariranno invece nella successiva edizione da noi presa in analisi.

Per quanto concerne la descrizione fisica del libro, esso conta un totale di 58 pagine. Si sviluppa in altezza per 22,8 cm; in larghezza per 12 cm ed è spesso all'incirca 3 mm. Riporto qui di seguito, in figura 1, la scansione della prima copertina dell'edizione; la

[1] PIZZA, *Il gesto, la parola, l'azione. Poetica, drammaturgia e storia dei monologhi di Dario Fo*, cit. p. 159.
[2] Come si può facilmente notare, in quest'elenco manca il testo della *Resurrezione di Lazzaro* che, nella stampa di Nuova Scena presente in archivio, contrariamente ai titoli degli altri testi, non è infatti contrassegnato da un numero, bensì è barrato da un segno in matita.

quarta di copertina, invece, è completamente bianca. Non vi è alcuna indicazione di prezzo, come nell'edizione successiva.

1. Prima copertina dell'edizione Nuova Scena 1969.

I.3 Un'edizione peculiare: l'edizione La Comune

L'edizione La Comune è caratterizzata da una particolare singolarità: non possiede alcuna datazione. Tuttavia, come spiegherò anche in alcuni dei pezzi che analizzerò nel capitolo centrale della tesi, è possibile istituire una sua probabile collocazione temporale. Un indizio riguardo alla stampa di questa redazione l'abbiamo sin dalla copertina, che riporta, in basso a sinistra, la medesima indicazione topografica riportata anche per l'edizione Nuova Scena 1969: «Tip. Lombarda – Via XX Settembre, 57, - Cremona». Ciò che dunque possiamo dedurre è che la sede di stampa dell'edizione La Comune fosse la stessa di NS[69]; ciò che non sappiamo affermare con certezza è quando quest'edizione effettivamente sia stata stampata. Data la presenza, però, del riferimento al collettivo teatrale La Comune, il quale fu costituito nell'ottobre del 1970, possiamo datare ipoteticamente l'edizione attorno alla data citata, di certo posteriore all'evento. Il passaggio da Nuova Scena a La Comune avvenne in seguito all'allontanamento di Dario Fo e Franca Rame dal Partito Comunista e dall'ARCI, a causa di alcuni disaccordi interni. I due attori, assieme al collaboratore Nanni Ricordi, «decisero di lavorare autonomamente fondando il Collettivo Teatrale La Comune come circuito alternativo anche all'ARCI»[1]. Il nuovo collettivo non possedeva però una sede propria e per questo «si sistemò in un capannone abbandonando in via Colletta, nella periferia operaia milanese»[2]. Lo stabile sarà soggetto a diversi interventi che, nel corso del tempo, lo resero il luogo d'incontro per assemblee, iniziative culturali «mentre in Italia nascevano altri circoli La Comune, alternativi ai circuiti istituzionali […]»[3].

Esiste un'ulteriore edizione, *Compagni senza censura*, edita da Mazzotta nel 1970, la quale, come l'edizione qui trattata, introduce, come vedremo, due testi (gli stessi) al repertorio complessivo di NS[69]. L'azione di queste due edizioni, dunque, è di certo successiva al 1969 e all'operato di Nuova Scena, nei cui confronti sono tuttavia entrambe debitrici. Se però *Compagni senza censura* possiede un'indicazione specifica circa la data e il proprio editore, l'edizione La Comune, invece, oltre a far riferimento al collettivo teatrale e alla tipografia, non ci dà alcuna informazione rilevante che possa permetterne la datazione. Anche sul piano delle modifiche sostanziali e formali riporta forme testuali

[1] *Ivi*, p.59.
[2] *Ibidem*.
[3] *Ibidem*.

estremamente fedeli all'*editio princeps* dell'opera: alcune volte (rare) interviene introducendo rilevanti modifiche sostanziali, ma un numero ridotto di esse si conserva nella tradizione successiva; la maggior parte sembrano essere dei veri e propri errori. Analizzando i vari testi collazionati ho l'impressione che, formatosi il nuovo collettivo teatrale La Comune, che eredita e sostituisce di fatto quello di Nuova Scena, si sia voluta quanto prima (e forse in fretta) dare alle stampe un'ulteriore edizione dell'opera dato l'immediato "rumore" che lo spettacolo aveva generato presso il proprio pubblico: sia da parte dei propri detrattori, sia dei sostenitori.

L'edizione presenta una struttura assai simile a quella di Nuova Scena 1969. Il titolo dell'opera è sempre *Mistero Buffo. Giullarata popolare in lingua padana del '400* come rimane la medesima anche l'ossatura stessa della redazione. La Comune riporta infatti la stessa scansione incipitaria dell'*editio princeps*: una *Premessa*, un'*Introduzione*, una sezione dedicata a *Note bibliografiche, fonti, rappresentazioni*. A seguito troviamo l'opera vera e propria, nella quale l'intero *corpus* dei testi risulta accorpato in un'unica grande sezione con il titolo *Mistero Buffo*. L'ordine dei testi rimane invariato, ciò che cambia è la loro quantità:

Lauda dei battuti, *L'ubriaco*, *Strage degli innocenti*, *Resurrezione di Lazzaro*, *Passione*, *Il matto e la morte*, *Moralità del cieco e dello storpio*, *Maria viene a conoscere della condanna imposta al figlio*, *La crocefissione*, *Bonifacio VIII*, *La nascita del villano*.

Come si può facilmente notare, i due testi aggiunti (come accade anche in *Compagni senza censura*) sono gli ultimi due. Si tratta di un'evidente discrepanza rispetto all'edizione precedente: il numero complessivo dei testi, dunque, aumenta da 9 a 11. Marisa Pizza, però, ricorda un fatto estremamente interessante, ovverosia che il debutto alla Casa del Popolo di Milano dell'opera «comprendeva *Bonifacio VIII* e *La nascita del villano*»[4]. Ciò che emerge sin da subito è un fatto che vedremo essere costitutivo per l'intera opera: la sostanziale discrepanza tra la vita spettacolare dell'opera e la sua relativa tradizione a stampa. Potremmo dire, infatti, che l'edizione Nuova Scena proponga solamente un'importante porzione di quella che fu il vero e proprio esordio dello spettacolo, che viene riportato, nella tradizione ufficiale dell'opera, in maniera più accorta e completa solamente a partire dall'edizione da noi qui analizzata. In conclusione

[4] PIZZA, *Il gesto, la parola, l'azione. Poetica, drammaturgia e storia dei monologhi di Dario Fo*, cit., p.160.

dell'edizione troviamo il medesimo *Glossario* di Nuova Scena, contenente sempre 83 lemmi.

L'edizione conta un totale di 70 pagine. Si sviluppa in altezza per 22,8 cm; in larghezza per 12 cm ed è spesso all'incirca 4 mm.

Riporto qui di seguito, in figura 2, la prima copertina dell'edizione; la quarta di copertina, proprio come NS[69], è invece totalmente bianca e non presenta alcuna indicazione di prezzo.

2. Copertina dell'edizione La Comune.

I.4 Le edizioni veronesi: Bertani 1973, Bertani 1974, Bertani 1977

Entriamo ora nel vivo degli anni Settanta, nei quali vengono pubblicate tre edizioni di fondamentale importanza per la storia a stampa dell'opera. Ogni Bertani è pubblicata da La Comune ma, contrariamente all'edizione descritta nel paragrafo precedente, in queste si specifica l'editore: per l'appunto, Giorgio Bertani, editore veronese. Un primo elemento strutturale che distingue queste tre nuove edizioni dalle due precedenti (nonché anche da quella contenuta in *Compagni senza censura*) è il fatto di proporre, a fronte del testo, una traduzione in italiano corrente che, come afferma Marisa Pizza, fu introdotta «a cura di Arturo Corso, Milena Magni e Franca Rame».[1] Sebbene Bertani 1973 e Bertani 1974 siano abbastanza simili per quanto concerne la generale struttura dell'edizione, con Bertani 1977 il volume viene a proporre alcune significative aggiunte aumentando in modo importante il proprio corpo complessivo. Si segnala, dapprima, il fatto forse più significativo che, partendo da Bertani 1973, diverrà un fattore strutturale di ogni edizione successiva, sino addirittura a Einaudi 1997 (ma abbandonato da Einaudi 2003): la scissione dei testi in due macrosezioni; la prima, titolata effettivamente *Mistero Buffo* e la seconda, intitolata, invece, *Testi della Passione*. In ognuna delle tre redazioni, però, i testi contenuti rimangono gli stessi e nel medesimo ordine. Elemento comune a tutte e tre le edizioni, a partire da B^{73}, è la soppressione della sezione dedicata al glossario, che non verrà più ripresa in nessun'altra edizione successiva: in questo senso potremmo interpretare una sostituzione di questa sezione proprio l'introduzione della traduzione che, come ho già accennato, non era presente nelle prime due edizioni.

La prima delle Bertani, finita di stampare nel gennaio del 1973, presenta anzitutto un titolo diverso rispetto a quello proposto dalle prime due edizioni: semplicemente *Mistero Buffo*, senza alcuna specifica o sottotitolazione. Sulla copertina spicca, inoltre, un importante disegno di Dario Fo, che diverrà immagine caratteristica dell'intera opera. L'immagine, infatti, è un disegno di Dario Fo, rappresenta con ogni probabilità un giullare intento alla recitazione, con le braccia tese in alto, simbolicamente, a mio avviso, rivolte al pubblico. L'edizione propone dapprima un'*Avvertenza*, nella quale parla del *Mistero Buffo* sul piano teatrale, culturale e storico e ripropone la citazione gramsciana già presente in NS^{69}. Una significativa innovazione, in questa parte "introduttiva" al testo è

[1] PIZZA, *Il gesto, la parola, l'azione. Poetica drammaturgia e storia dei monologhi di Dario Fo*, cit., p.160.

il rimando al volume *Compagni senza censura*, il quale, secondo quanto viene scritto, sarebbe adatto a coloro che sono interessati ad «una selezione dei dibattiti sollevati dallo spettacolo»: nell'edizione, infatti, dopo il testo di *Mistero Buffo*, ritroviamo la trascrizione di alcuni dibattiti avvenuti tra Fo e alcuni spettatori in seguito ad alcune rappresentazioni dello spettacolo. A seguire troviamo una serie di quindici "Foto", come vengono definite, che riportano immagini di vario tipo: sequenze di buffonate, mosaici, dipinti, immagini interne a manoscritti, stampe e affreschi. A queste immagini, come si potrà dedurre anche dalla tabella di collazione, i vari testi rimandano semplicemente senza porle a testo. Queste venivano proiettate durante l'esposizione dei prologhi di Fo, al fine di aricchire e facilitare la loro comprensione da parte del pubblico. Successivamente ritroviamo la prima delle due sezioni testuali presenti all'interno dell'edizione, quella di *Mistero Buffo*, in essa sono contenuti i seguenti testi, nel seguente ordine:

Rosa fresca aulentissima, *Lauda dei Battuti*, *Strage degli innocenti*, *Moralità del cieco e dello storpio*, *Le nozze di Cana*[2], *Nascita del giullare*, *La nascita del villano*, *Resurrezione di Lazzaro*, *Bonifacio VIII*.

Come si può dedurre notiamo la significativa introduzione di *Rosa fresca aulentissima*, che da qui in poi rimarrà il testo d'apertura di ogni edizione, e della *Nascita del giullare*. In seguito troviamo la seconda sezione, importante novità di queste edizioni, denominata, come anticipato, *Testi della Passione* e contenente i seguenti testi in questo preciso ordine:

Il matto e la morte, *Maria viene a conoscere della condanna imposta al figlio*, *Gioco del matto sotto la croce*[3], *Passione*.

Questo gruppo di testi dedicati alla Passione di Cristo, secondo quanto affermato da Pizza, sarebbero stati esclusi da Fo nel debutto a Milano, nella Palazzina Liberty, avvenuto l'anno successivo: il 16 gennaio del 1974.[4] A seguito del corpo testuale vero e proprio, Bertani 1973 propone una *Nota ai testi* a cura di Sergio Vecchio, nella quale l'artista fa una disamina dell'opera di Fo sul piano culturale, linguistico, strutturale e storico. Infine viene proposta una *Bibliografia* nella quale si afferma che le note in essa

[2] *L'ubriaco* in NS[69] ed LC.
[3] *La Crocefissione* in NS[69] ed LC.
[4] PIZZA, *Il gesto, la parola, l'azione. Poetica drammaturgia e storia dei monologhi di Dario Fo*, cit., p.160.

contenute «non pretendono di essere esaurienti e complete: si propongono unicamente di fornire indicazioni, sia per quanto riguarda ricerche storiche che di storia del teatro attinenti al periodo preso in esame dallo spettacolo, di testi fondamentali non difficilmente reperibili». Rispetto alle edizioni precedenti, che accorpavano nella sezione di «Note bibliografiche, fonti e rappresentazioni» un lungo ed indistinto elenco di testi, l'intervento delle Bertani nella propria sezione è decisamente più accorto e puntuale. In essa le fonti vengono suddivise in due grandi sezioni (ulteriormente suddivise ciascuna in cinque punti): *Testi storici* e *Saggi e studi di storia del teatro*. Alla fine dell'edizione troviamo ben cinque pagine vuote con il titolo Annotazioni, ulteriore elemento di novità rispetto alle edizioni precedenti e che sottolinea, dal mio punto di vista, il fatto che La Comune voglia, con queste nuove edizioni, proporre un testo quanto più a servizio del proprio lettore, che viene dunque ad essere coinvolto a pieno nel dialogo culturale che con esso si vuole instaurare. Sulla quarta di copertina l'edizione B^{73} riporta l'intero testo della *Lauda dei battuti*.

Per quanto concerne le informazioni tecniche, l'edizione contiene un totale di 193 pagine. L'edizione è larga 11,5 cm; alta 22 cm e spessa 1,7 cm. Il costo era di 1330 lire.[5]

La seconda delle Bertani, finita di stampare nel luglio del 1974, propone il medesimo assetto descritto per Bertani 1973, fatta eccezione per un'importante indicazione riportata in alto a destra sulla copertina, recante la dicitura «Nuova edizione» e per il titolo che "ritorna" parzialmente a NS^{69} ed LC: non più solamente *Mistero Buffo* (come in Bertani 1973) bensì *Mistero Buffo. Giullarata popolare*. In quest'edizione, inoltre, nelle prime pagine, si legge chiaramente la dicitura «a cura di Franca Rame»: informazione assai preziosa e che, per quanto concerne l'edizione precedente, non avrei potuto intuire, se non grazie a quanto da me appreso dalle parole di Pizza. Un ultimo dettaglio introdotto in queste prime pagine riguarda una specifica che l'edizione del '74 aggiunge rispetto alla precedente: se in B^{73} nelle prime pagine si propone la dicitura, in alto e a centro pagina, «La Comune, Testi teatrali», in B^{74} si parla di «Testi del collettivo La Comune», con la successiva postilla «diretto da Dario Fo». In seguito viene prima di tutto proposta una «Presentazione» firmata dallo stesso Collettivo «Milano, giugno

[5] Quest'ultima informazione non è presente nelle prime due edizioni.

1974»[6] nella quale si ricalca sostanzialmente la struttura dell'*Avvertenza* della precedente edizione, ma con importanti aggiunte, volte per lo più ad evidenziare la fortuna internazionale dello spettacolo e un'importante considerazione circa l'importanza culturale dell'opera, che viene dunque esplicitamente connessa alla dimensione «ideologica e politica del proletariato in lotta per il comunismo». Poco prima della carrellata delle quindici immagini presenti anche nell'edizione precedente, B^{74} propone una pagina nella quale viene presentato un *collage* di tre foto in bianco e nero raffiguranti Fo nell'atto di recitare l'opera stessa. In seguito troviamo le due sezioni *Mistero Buffo* e *Testi della Passione*, contenenti i medesimi testi, con gli stessi titoli e riproposti nello stesso ordine dell'edizione precedente. Si nota, però, un'unica modifica importante: il titolo del testo *Passione* diventa *Passione. Maria alla croce*.

Successivamente l'edizione propone un'*Appendice* nella quale troviamo: la medesima *Bibliografia* di B^{73} (della quale viene specificato sia stata redatta a cura di Sergio Vecchio) e una «Cronologia della produzione di Dario Fo» a cura di Lanfranco Binni e suddivisa in periodi (inizia con il 1926, anno della nascita dell'attore-autore, e termina, naturalmente, con il 1974). Infine, come per B^{73}, troviamo quattro pagine (una in meno rispetto all'edizione precedente) dedicate ad eventuali «Annotazioni» del lettore. Dopo qualche pagina bianca, l'edizione propone un'ulteriore novità: cinque pagine nelle quali vengono riportati i titoli di alcuni volumi pubblicati o in preparazione secondo le voci: *Il lavoro critico*, *Evidenze*, *Testi*, *Manifesti della lotta di classe*, *Comunicazioni visive*, *Nuova collana «La Comune»*, *Quaderni per delegati e militanti sindacali* e *Didattica e pedagogia oggi*. In quarta di copertina troviamo non più la *Lauda dei battuti* ma una porzione della «Presentazione» dell'edizione.

Sul piano tecnico – fisico, l'edizione conta un totale di 208 pagine. Essa è larga 11,5 cm; alta 22 cm e spessa 1,9 cm. Il costo era di 2400 lire.

L'ultima delle Bertani viene finita di stampare nel maggio del 1977 e ricalca fedelmente, per quanto riguarda i testi, l'edizione Bertani 1974, alla quale risulta assai simile, come vedremo varie volte in collazione, oltre che sul piano delle varianti sostanziali, anche su quello legato alle varianti accidentali e paragrafematiche. Se il titolo è il medesimo di B^{74}, ovverosia *Mistero Buffo. Giullarata popolare*, viene però introdotta

[6] Risalente, dunque, al mese precedente la conclusione delle stampe dell'edizione.

un'importante specifica: essa è una «nuova edizione aggiornata nei testi e nelle note». Come si potrà notare, in realtà, le maggiori modifiche sono state apportate (e per lo più sul piano accidentale – paragrafematico) da B^{74}: la più grande innovazione di B^{77} consiste invece su quanto oltre al testo dell'opera venga proposto al lettore. Anzitutto la copertina varia molto sul piano estetico: si abbandona il grigio (colore predominante nelle prime due Bertani) e si accoglie un rosso vivo che incornicia uno spazio bianco nel quale vengono riportati il titolo, l'autore e la nota di cui ho precedentemente parlato. Un'importante novità è la soppressione in prima copertina del disegno di Dario Fo sostituito, invece, da un'immagine dello stesso attore-autore, sorridente e probabilmente colto nell'atto di recitare uno dei brani della giullarata. Anche in quest'edizione, poi, troviamo tra le prime pagine l'importante informazione che ci indica chi si sia occupato della stesura dell'edizione e dei suoi testi, che sono, per l'appunto, «A cura di F. Rame e della redazione della Casa Editrice».[7]

Prima di tutto troviamo una *Nota redazionale* che ricalca in parte l'*Avvertenza* e la *Presentazione* delle precedenti Bertani, in parte introduce una sostanziosa porzione dedicata alle polemiche che lo spettacolo di Fo suscitò sino a quell'anno e, oltretutto, relative al proprio ritorno in TV. Tale notevole aggiunta di quest'edizione riguarda ben cinque documenti molto importanti. Il primo, dal titolo *Ora protestano i dirigenti RAI*, articolo di giornale del «Corriere della Sera», datato 25 aprile 1977, porta la firma di Lietta Tornabuoni; il secondo è *Questo «Mistero» non è una novità*, altro articolo della medesima testata giornalistica, datato sempre 25 aprile 1977 ma questa volta ad opera di Roberto De Monticelli; il terzo documento reca il titolo *Sequestro d'attore*, è sempre un articolo di giornale ma questa volta de «La Repubblica», datato 26 aprile 1977 e ad opera di Sandro Viola; il penultimo contributo riportato s'intitola «*Sono tornato in TV ma per quanto tempo?*», un'intervista a Dario Fo riportata sempre ne «La Repubblica» e recante la doppia datazione 24-25 aprile 1977; l'ultimo testo di questa sezione è *Ma allora bisogna tagliare anche Dante*, un'intervista a Massimo Fichera sempre da parte della precedente testata giornalistica, questa volta datata 26 Aprile 1977. A conclusione della *Nota redazionale* troviamo il solito richiamo al volume *Compagni senza censura* (presente a termine delle *Avvertenza* e *Presentazione* delle due precedenti Bertani). Segue

[7] Bertani 1974 riportava solamente la dicitura «a cura di Franca Rame».

una foto inedita per le stampe: Fo di spalle, di fronte ad un pubblico di «circa 30.000 persone» (come indicato dalla didascalia) nei giardini della Palazzina Liberty a Milano, datata 7 aprile 1974. Successivamente ritroviamo il medesimo *collage* dei tre primi piani di Fo introdotto da B^{74} e la carrellata delle quindici foto proposta già da B^{73}.

Un ulteriore elemento che rende quest'edizione molto più ricca rispetto alle precedenti Bertani, è la presenza di una breve sezione denominata *Apertura al Mistero Buffo televisivo*, che riporta una breve introduzione dell'opera (presente, però, anche nelle edizioni precedenti, e collocata poco prima dell'inizio del pezzo di *Rosa fresca aulentissima*, qui però succeduta anche dal testo della *Canzone di apertura degli spettacoli di Dario Fo*, dalla *Canzone di chiusura* e dalle introduzioni che l'attore-autore pronunciò in RAI riguardo a due grammelot: *Il grammelot dello Zanni* e *Storia di San Benedetto da Norcia*. Come dichiarato all'inizio di questa sezione, infatti, i redattori di B^{77} affermano: «Come già detto nella Nota redazionale, riportiamo qui di seguito la voce di apertura al *Mistero Buffo* televisivo, e le introduzioni ai *Grammelot* (che nella edizione del 1974, alla quale per il resto ci rifacciamo, non erano presenti)».

Segue successivamente la medesima partizione dell'opera, ancora suddivisa in *Mistero Buffo* e *Testi della Passione*. Unica differenza rilevabile è la modifica apportata al titolo de *Le nozze di Cana* (B^{73} e B^{74}) ora ridenominato *Le nozze di Canaan*. Successivamente all'opera in sé e per sé troviamo la medesima *Appendice* di B^{74}, contenente sempre la *Bibliografia* e la *Cronologia della produzione di Dario Fo*. Se la prima di queste due sezioni è perfettamente identica a quella proposta da B^{74}, per evidenti motivazioni, appunto, cronologiche, la seconda riporta un'importante modifica. In questa seconda sezione ritroviamo infatti la *Cronologia* di Lanfranco Binni perfettamente identica a quella riportata da B^{74} alla quale segue un'importante *Nota redazionale di aggiornamento*, nella quale vengono brevemente elencati ulteriori eventi significativi della produzione di Fo collocati tra il 1974 e il 1977. Gli editori affermano infatti: «Ci limitiamo, dovendo andare in macchina con la ristampa di *Mistero Buffo* […] a completare, qui di seguito, l'elenco delle opere teatrali scritte e interpretate da Fo e dal Collettivo Teatrale La Comune dalla fine del 1974 ad oggi […]». In seguito a tale aggiunta ritroviamo due importanti contributi: un articolo di Roberto de Monticelli pubblicato dal «Corriere della sera» del 23 aprile del 1977, intitolato *Il Medioevo inventato da Dario Fo* e un *Botta e risposta tra Fo e Zeffirelli*; un'intervista condotta ai

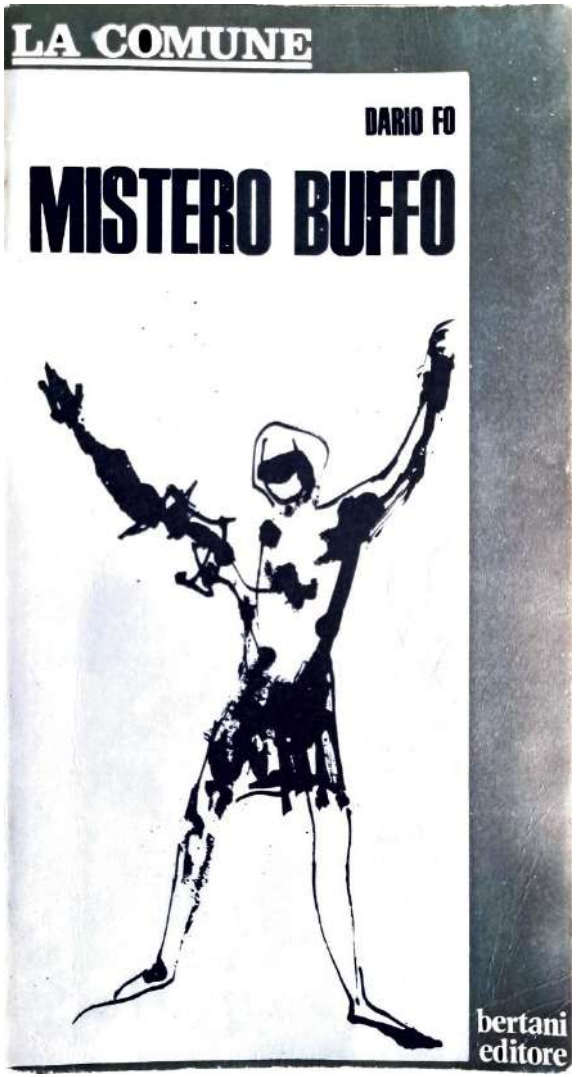
due artisti da Corrado Augias e pubblicata ne «La Repubblica» il 27 aprile del 1977. In quarta di copertina troviamo non più la *Lauda dei battuti* bensì una parte de *Il Medioevo inventato da Dario Fo*, arricchito in sovrimpressione dall'immagine del dipinto di Fo rappresentante il giullare, soppressa dalla prima di copertina e riportata qui, non più in nero ma con un roso vivo (colore caratteristico di questa particolare edizione a stampa).

Dopo una sola pagina bianca, l'edizione propone, come faceva B[74], alcune pagine nelle quali vengono riportati i titoli di alcuni volumi pubblicati sino a quel momento dal Collettivo (la divisione tra "volumi pubblicati" e "in preparazione" rimane solamente per alcune delle sezioni). Le sezioni dedicate alle pubblicazioni variano il proprio nome, eccone il breve elenco: *Evidenze*, *Testi*, *Il lavoro critico*, *Manifesti della lotta di classe*, *Per un movimento politico di liberazione della donna*[8], *Quaderni per delegati e militanti sindacali*, *Quaderni di intervento militante*[9], *Nuova collana «La Comune»*, *Comunicazioni visive*, *Didattica e pedagogia oggi* e *Quaderni di Triveneto*.[10] In quarta di copertina troviamo non più la *Lauda dei battuti* ma una porzione della «Presentazione» dell'edizione. Viene soppresso, dunque, qualsiasi spazio dedicato ad eventuali annotazioni del lettore.

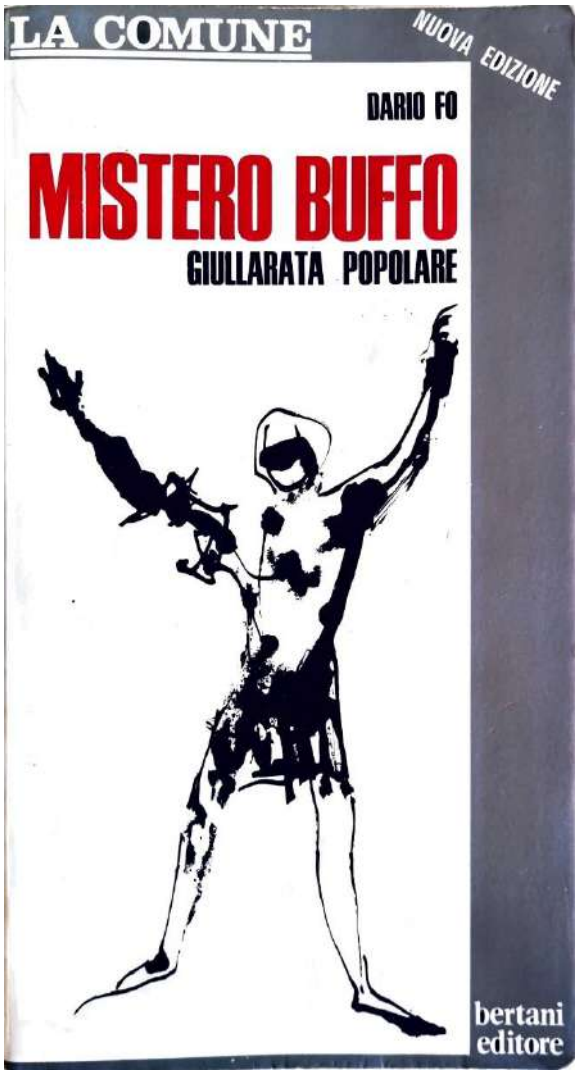
Per quanto riguarda le informazioni tecniche, l'edizione conta un totale di 218 pagine (i primi contributi, non compresi in questo computo e riguardanti la *Nota redazionale* sono riportati in numeri romani, per un totale di 22 pagine). L'edizione è larga 11,5 cm; alta 22 cm e spessa 2 cm. Il costo era quello di 3000 lire.

Riporto, nelle due pagine seguenti, le copertine delle tre edizioni poste a confronto l'una di fianco dell'altra (figure 3, 4 e 5); di seguito, sempre con la medesima impaginazione, i rispettivi quarti di copertina (figure 6, 7 e 8).

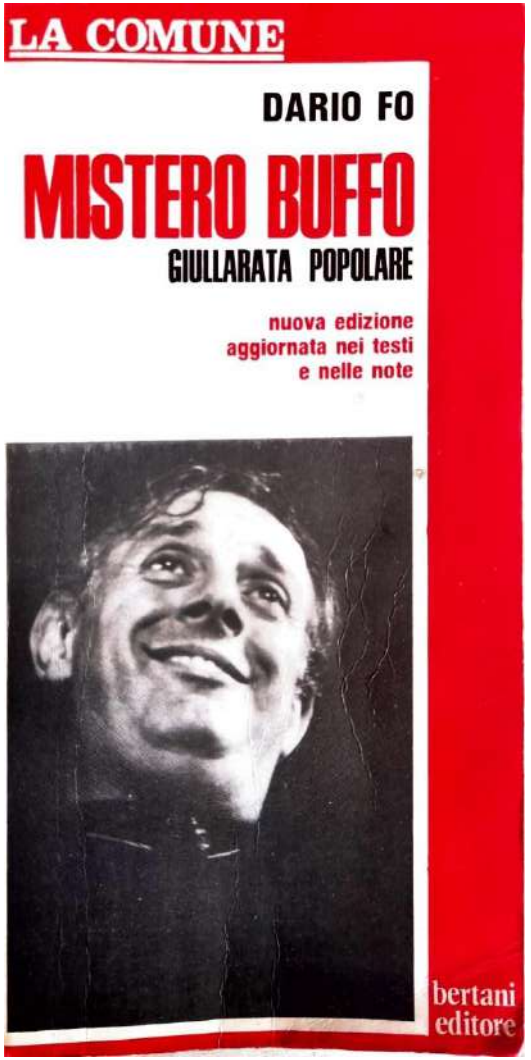
[8] Non presente in B[74].
[9] Non presente in B[74].
[10] Non presente in B[74].



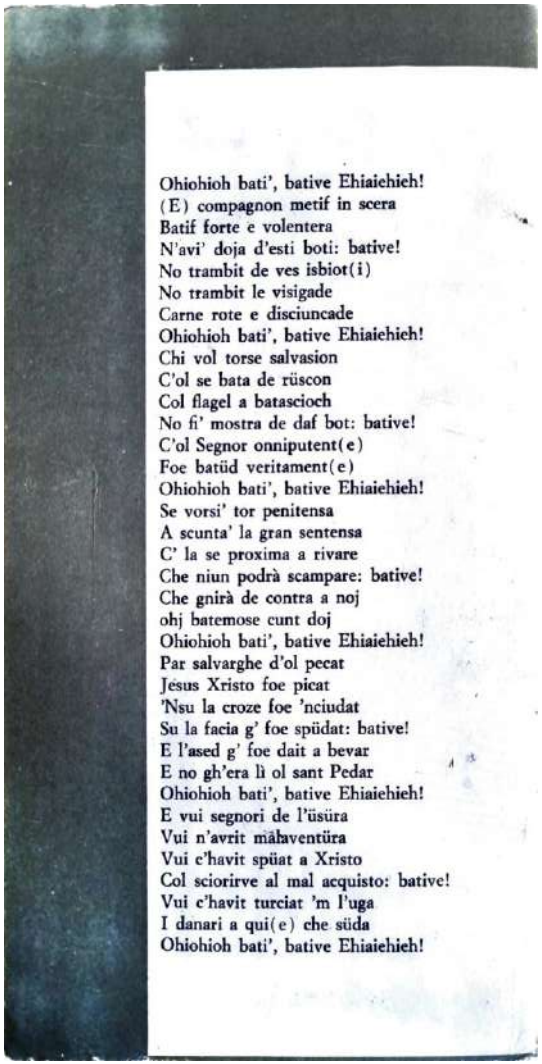
5. Prima copertina dell'edizione Bertani 1973.



4. Prima copertina dell'edizione Bertani 1974.



3. Prima copertina dell'edizione Bertani 1977.



Ohiohioh bati', bative Ehiaiehieh!
(E) compagnon metif in scera
Batif forte e volentera
N'avi' doja d'esti boti: bative!
No trambit de ves isbiot(i)
No trambit le visigade
Carne rote e disciuncade
Ohiohioh bati', bative Ehiaiehieh!
Chi vol torse salvasion
C'ol se bata de rüscon
Col flagel a batascioch
No fi' mostra de daf bot: bative!
C'ol Segnor onniputent(e)
Foe batüd veritament(e)
Ohiohioh bati', bative Ehiaiehieh!
Se vorsi' tor penitensa
A scunta' la gran sentensa
C' la se proxima a rivare
Che niun podrà scampare: bative!
Che gnirà de contra a noj
ohj batemose cunt doj
Ohiohioh bati', bative Ehiaiehieh!
Par salvarghe d'ol pecat
Jesus Xristo foe picat
'Nsu la croze foe 'nciudat
Su la facia g' foe spüdat: bative!
E l'ased g' foe dait a bevar
E no gh'era lì ol sant Pedar
Ohiohioh bati', bative Ehiaiehieh!
E vui segnori de l'üsüra
Vui n'avrit mälaventüra
Vui c'havit spüat a Xristo
Col sciorirve al mal acquisto: bative!
Vui c'havit turciat 'm l'uga
I danari a qui(e) che süda
Ohiohioh bati', bative Ehiaiehieh!

7. Quarta di copertina di Bertani 1973.

Nel Medio Evo, il popolo si esprimeva attraverso le "rappresentazioni sacre", come i "misteri", attraverso la voce dei "giullari". Il "giullare" era il giornale parlato del popolo. Attraverso la sua voce il popolo parlava direttamente, demistificando il sacro, utilizzando l'arma del riso e del grottesco. Ogni "rappresentazione sacra" diventava il pretesto per una satira feroce del potere. Dietro i temi religiosi si ritrova l'essere umano nella sua dimensione reale, nella sua realtà di classe. E il popolo, attraverso la sua capacità di colpire e denunciare l'oppressione della classe dominante, prende coscienza della propria dignità.

"Mistero Buffo" non è il risultato di un lavoro individuale di un artista rivoluzionario; così come le "giullarate" medioevali non erano il risultato di un atto di bravura di un individuo isolato. Il "giullare" era espressione, sempre, di una dimensione corale, collettiva, della comunità.

E attraverso le rappresentazioni sulle piazze, nei mercati, le "giullarate" diventavano sempre più fatto collettivo, e i testi si trasformavano arricchendosi delle critiche, dei suggerimenti del "pubblico", della comunità che partecipava alla realizzazione di propri momenti d'arte, con grosse componenti di autonomia dalla visione del mondo dei feudatari, delle classi dominanti, per definire una propria identità culturale, espressione dei propri bisogni.

Così anche "Mistero Buffo" si è progressivamente modificato, nel corso di cinque anni di rappresentazioni (dal 1969 in poi), in un impegno collettivo di conoscenza della propria storia passata, conoscenza indispensabile per conoscere il proprio presente e avere indicazioni per il proprio futuro. Non a caso l'introduzione alla prima edizione di "Mistero Buffo" si chiudeva con questa citazione gramsciana: « Conoscere se stessi vuol dire essere se stessi, vuol dire essere padroni di se stessi, distinguersi, uscire fuori dal caos, essere un elemento di ordine, ma del proprio ordine, e della propria disciplina ad un ideale... Se è vero che la storia universale è una catena degli sforzi che l'uomo ha fatto per liberarsi dai privilegi e dai pregiudizi e dalle idolatrie, non si capisce perché il proletariato, che un altro anello vuole aggiungere a quella catena, non debba sapere come e perché e da chi sia stato preceduto, e quale giovamento possa trarre da questo sapere ».

6. Quarta di copertina di Bertani 1974.

Eccolo il Dario Fo in televisione, che esplode nell'enorme sproloquio di *Mistero Buffo*, splendente di genialità e d'umori, di rabbia e di riso. Che scorpacciata di divertimento, gente; e che sfogo anche. Sentirle, certe cose, in quello scatolone che è stato fino a ieri il contenitore della cautela e del conformismo nazionali filtrati in parole e in immagini; vederli, su quel rettangolo fluorescente, i gesti della fantasia popolare che si rifà storia e Vangeli voltandoli finalmente dalla propria parte.

Che succederà ora? Proteste, reazioni? Forse, ma che importa. Intanto echeggerà anche, è presumibile, lungo l'intero arco della penisola un enorme applauso, di quelli che vengono dal basso e dalle periferie (e il più dell'Italia è fatto di periferie), impetuosi e profondi. E poi il dissenso, la [illegible] d'opinioni [illegible] della dialettica di una società. Ma era [illegible] desse voce, tramite Dario Fo e il suo *Mistero Buffo*, a una secolare espressività del popolo, reinventata e interpretata secondo i moduli di una tessitura commedia dell'Arte, tipica forma istrionica italiana; così antica e così moderna; che dallo Zanni originario, passando per il grande comico di varietà, arriva al teatro epico, narrativo-dimostrativo, ma sempre in chiave popolare, sempre nel solco d'una gigantesca [illegible] liberatoria o d'un dolore che è roca meraviglia di fronte alla sopraffazione, candore e insieme [illegible] che ancora non si trasforma in rivolta ma l'annuncia.

***Mistero Buffo* segna [illegible] comunque fra il teatro cosiddetto normale di Fo [illegible] era un teatro assolutamente anomalo, anche se raccoglieva un grande successo nelle piazze tradizionali, un teatro dell'azione politica, dell'impegno esplicito, un teatro intorno a cui si raccolsero le masse studentesche del '68 e che, collocandosi su altri spazi, scoprì e mobilitò per primo un pubblico nuovo. È stato giusto, dunque, scegliere *Mistero Buffo* per aprire il ciclo. È, nella storia di un interprete, uno spettacolo-cerniera; ed è anche forse, fra testo e interpretazione, il suo più felice momento espressivo...**

... Ma Dario Fo collega continuamente questi moduli e i temi evangelici rivissuti dalla fantasia popolare e la sua ricerca di antiche storie e apologhi nelle culture emarginate con la realtà di oggi, con la cronaca e l'attualità. Anche in questo si riconosce la dimensione sociale del suo teatro; e per questo *Mistero Buffo*, che è monologo e coro insieme, di continuo muta e si arricchisce, alimentandosi di chiacchierate e variazioni sempre nuove. Ci vuole un pubblico, è chiaro: un pubblico in mezzo al quale l'autore-interprete reagisca e dal quale venga sollecitato....

Roberto De Monticelli

8. Quarta di copertina di Bertani 1977.

I.5 L'anno del Nobel. L'edizione Einaudi 1997

> […] è il 9 ottobre 1997: il governo Prodi sta crollando per mano di Rifondazione Comunista; Fo si trova in viaggio con Ambra Angiolini per un programma registrato *on the road* e riceve la notizia da un cartello sul finestrino di un'automobile che lo affianca in autostrada dalle parti di Orvieto. Sotto gli occhi delle telecamere è subito evento, e tale resterà – come un canovaccio dell'Arte in parte scontato in parte esilarante – per le settimane a venire.[1]

È in un piccolo momento di quotidianità che, inaspettatamente, Dario Fo viene a conoscenza di essere il nuovo vincitore del Premio Nobel per la letteratura. L'ultimo italiano a vincere un Nobel, al tempo, era stato Eugenio Montale (che lo vinse nel 1975, ventidue anni prima di Fo) e l'ultimo drammaturgo, invece, addirittura Luigi Pirandello, che lo vinse nel 1934. Un'incoronazione, quella di Fo, che subito venne seguita da un clima di forte polemica: la notizia, afferma Pieri, «scoppia come una bomba».[2] È il 10 dicembre quando Dario Fo, all'età di ben 71 anni, «[…] in frac, ritira nella capitale svedese il premio Nobel […]»[3], l'Italia sembra non accettare l'evento e la società (non solo culturale) si divide tra sostenitori, detrattori e timidi compiacimenti. Il mondo, di contro, manifesta unanime entusiasmo nei confronti del giullare italiano che nel suo paese, invece, è oggetto di aspre e dure invettive da parte della politica e della Chiesa. «Vescovi e intellettuali cattolici considerano l'evento una barzelletta»[4], afferma Pieri, e il fatto, purtroppo, non stupisce. Alcuni intellettuali e artisti come Umberto Eco, Vittorio Sgarbi, Giulio Einaudi, Carmelo Bene e Giorgio Strehler (che quello stesso anno morirà) si dimostrano favorevoli alla scelta svedese; tutt'altro avvenne per Carlo Bo, Geno Pampaloni o Mario Luzi che addirittura arriva a definire la premiazione come «una dimostrazione di malanimo verso i letterati che erano stati proposti e in particolare verso di me».[5]

---

[1] PIERI, *Dall'antagonismo alla filologia: il Medioevo di Mistero Buffo*, cit., p.63.
[2] *Ibidem*.
[3] ANDREA BISICCHIA, *Invito alla lettura di Dario Fo*, Milano, Mursia, 2003, p. 22.
[4] PIERI, *Dall'antagonismo alla filologia: il Medioevo di Mistero Buffo*, cit., p.63.
[5] FRANCESCO ERBANI, *Eco: "La sua vittoria? Un colpo per l'Accademia"*, ne «La Repubblica», 1997. Citato in Archivio Online Fo Rame ma senza indicazione di giorno e mese.

Nonostante lo strano clima generatosi nella nostra penisola, per lo più avverso e stupito,

> L'Accademia svedese non ha avuto dubbi nell'assegnare il Nobel per la letteratura a Dario Fo. La giullarata non è sminuita dal fatto che il suo autore ha bisogno del palcoscenico; anzi, è esaltata dal poter essere – a un tempo – letta e recitata. […] Nel discorso del Nobel, Fo se la prende con Federico II, promulgatore di un editto, *Contra jogulatores obloquentes*, in cui si permetteva a chiunque di insultare e bastonare i giullari, fino ad ammazzarli, senza incorrere in alcuna pena. Qui egli travolge il luogo comune su Federico II sovrano liberale e illuminato. È il classico procedimento di Fo: egli è il più puro anti-Nobel che vi sia stato.[6]

L'edizione Einaudi 1997, però, non sembra fotografare alcun "entusiasmo". Essa, infatti, non aggiunge nulla di nuovo rispetto alla tradizione a stampa del testo: anzi, fotografa in maniera assai fedele il testo stampato dalle Bertani. Addirittura, sul piano accidentale, come vedremo nelle varie collazioni, risulta alle volte più simile alla prima di queste, stampata nel 1973, piuttosto che all'ultima, quella del 1977. Insomma: nonostante tra il 1977 e l'anno del Nobel siano intercorsi ben vent'anni e nonostante lo spettacolo, per forza di cose e per sua costituzione propria, avesse di certo modificato molteplici volte il proprio assetto drammaturgico e narrativo, E^{97} non accoglie quasi nessuna modifica. I suoi interventi sono radi e per lo più concentrati nelle didascalie e nell'impaginazione dell'opera. Un unico importante elemento che la distingue rispetto alle Bertani, riguarda l'impaginazione delle traduzioni. Se le edizioni veronesi, le prime a proporre a fronte una versione in italiano corrente dei testi dialettali dell'opera, pongono questi ultimi sul *verso* di ogni pagina, proponendo invece sul *recto* la relativa traduzione italiana; Einaudi 1997 inverte questo posizionamento: nell'edizione torinese ritroviamo, a mio avviso più correttamente, il testo in dialetto sul *recto* e la traduzione in italiano sul *verso*. Si tratta di una scelta coerente e logica: l'edizione conferisce maggiore centralità alla lingua franca di Fo, ponendo in secondo piano (e oltretutto con una grandezza grafica visibilmente minore) la traduzione, che alla lettura risulta, seppur un aiuto importante, decentrata rispetto ai testi dialettali. Un'ulteriore e significativa modifica, sempre di

[6] CORDELLI in *Elogio della giullarata*, in FO, *Mistero Buffo*, cit., pp.8-9.

carattere estetico, legato all'impaginazione, riguarda le famose quindici foto che, introdotte dalle Bertani, venivano poste all'inizio d'edizione, in una piccola galleria a sé stante. Queste foto, ridenominate immagini nelle didascalie (come si vedrà in collazione), vengono redistribuite all'interno dei prologhi dei vari testi dell'opera.

Per quanto concerne la sua struttura, l'edizione si presenta essenzialmente "spoglia" di ogni contributo "extra": vi ritroviamo solamente il testo. Il titolo, riprendendo l'esempio di B^{73}, è semplicemente *Mistero Buffo*. La prima di copertina è sormontata da un ritratto di Fo eseguito, come ricorda il quarto di copertina, da Tullio Pericoli e Pierluigi Cerri: in esso l'attore è sorridente, i capelli bianchi pettinati all'indietro e il volto, immancabilmente rivolto al lettore. Di poco sotto il titolo, l'importante indicazione «A cura di Franca Rame». Si mantiene la strutturale scissione dell'opera nelle due sezioni *Mistero Buffo* e *Testi della Passione*. La prima contiene, proprio come nelle Bertani:

Rosa fresca aulentissima, *Lauda dei Battuti*, *Strage degli innocenti*, *Moralità del cieco e dello storpio*, *Le nozze di Cana*, *Nascita del giullare*, *La nascita del villano*, *Resurrezione di Lazzaro*, *Bonifacio VIII*.

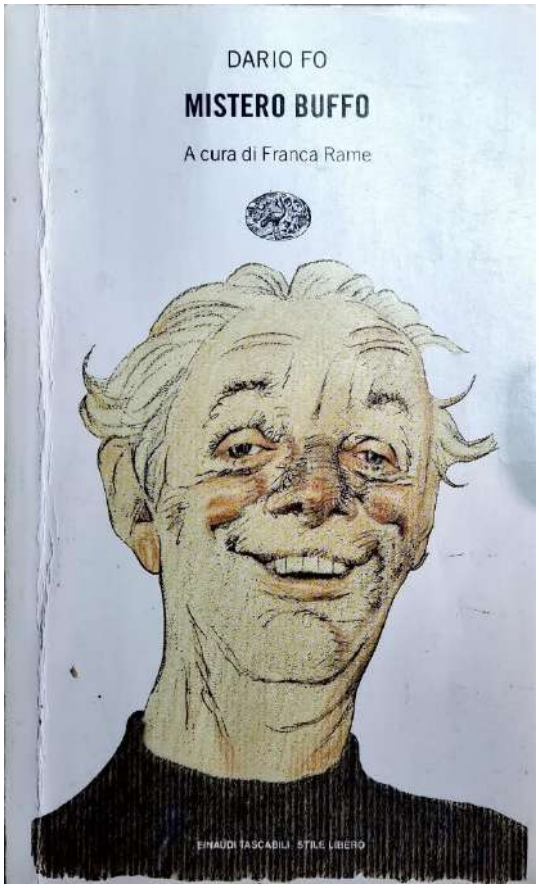
Come si può notare il titolo Le nozze di Cana torna alla forma di B^{74}, dopo la lieve modifica di B^{77}. Per il resto l'ordine dei testi è il medesimo di ogni edizione veronese. Nella sezione dei *Testi della Passione* fotografa alla perfezione ordine e titoli per come compaiono da B^{74} in poi:

Il matto e la morte, *Maria viene a conoscere della condanna imposta al figlio*, *Gioco del matto sotto la croce*, *Passione. Maria alla croce*.

Al di là di ciò, nulla. Fatta eccezione per i testi dell'opera nonché per le indicazioni della casa editrice, che in conclusione dell'edizione riporta anche un lungo elenco degli altri testi pubblicati dalla propria omonima collana di Tascabili, troviamo solo la terza di copertina. Sulla quarta di copertina quattro citazioni: una dell'Accademia di Svezia, una di Umberto Eco, una di Manuel Vásquez Montalbán e una de Le Monde; tutte atte a descrivere le peculiarità dell'arte dell'attore-autore e descriverne con elogio la vittoria. Una breve sinossi dell'opera è poi seguita da una minuta biografia: il tutto decorato dalla

presenza di due foto[7], che rappresentano Fo nell'atto di recitare, con ogni probabilità, proprio il *Mistero Buffo*.

Sul piano fisico-tecnico, essendo un'edizione tascabile, riduce notevolmente le proprie dimensioni: si passa a 11,9 cm di larghezza ma 19,3 di altezza e 1,2 cm di spessore. Il costo dell'edizione era di 12.000 lire. Riporto qui di seguito prima copertina e quarta di copertina dell'edizione (figura 9 e 10).



9. Prima copertina di Einaudi 1997.

10. Quarta di copertina di Einaudi 1997.

[7] Le fotografie, come indicato dall'edizione stessa, sono state scattate da Grazia Neri.

I.6 Einaudi 2003: un'edizione consuntiva

L'edizione Einaudi 2003 rappresenta il compimento di un intero percorso. Dopo ben trentaquattro anni dalla propria *editio princeps*, è in quest'edizione che l'opera di Fo trova la sua forma a mio avviso più compiuta. Dopo una fase di passaggio avvenuta in relazione alla pubblicazione dell'intero teatro di Fo nell'edizione pubblicata nei «Millenni» edita da Einaudi nel 2000 (dove già Franca Rame e Dario Fo avevano apportato interessanti modifiche al testo), Einaudi 2003 pone finalmente l'opera nella sua definitiva consacrazione, generando un ottimo sunto del lungo percorso che l'opera ha vissuto nelle sue lunga e fortunata storia teatrale. Einaudi 2003 è l'ultima delle edizioni che ho deciso di analizzare e porre in collazione, poiché rappresenta il momento finale del percorso a stampa dell'opera: essa è l'ultima forma con la quale l'opera compare nelle stampe con la supervisione di Franca Rame. Esiste un'ulteriore edizione di *Mistero Buffo*, edita da Guanda nel 2018 (della quale discuterò più approfonditamente nel capitolo dedicato alle *Altre edizioni*) ma, essendo una redazione postuma (sia alla morte di Franca Rame sia alla morte di Dario Fo), e non avendo dunque alcun valore filologico, non è stata considerata nel processo d'analisi genetico-evolutiva dei testi che ho scelto di esaminare.

La prima di copertina dell'edizione è prevalentemente bianca e vi ritroviamo riportata una minima porzione del dialogo tra l'Angelo e l'Ubriaco, protagonisti del pezzo de *Il miracolo delle nozze di Cana*. La scelta, a mio avviso, è più che felice: questo scambio pare infatti un'apostrofe al lettore stesso. In esso entrambi i personaggi, infatti, invitano con parole accattivanti coloro che hanno di fronte alla lettura (come, d'altronde, i personaggi stessi fanno sulla scena): chiunque regga tra le mani il libro, dunque, è a mio avviso invogliato, grazie a quest'espediente, a capire cosa si celi dietro sia alla «storia meravigliosa» alla quale allude l'Ubriaco (che, d'altronde, è un po', come vedremo, un *alter ego* della figura di Fo), sia al racconto dell'Angelo, dichiarato «tutto vero», poiché proveniente «dai libri e dai Vangeli»; ma, come poi s'aggiunge, anche «quel poco che abbiamo aggiunto di fantasia». Vi ritroviamo inoltre una dicitura interessante: al di sotto del nome di Dario Fo, del titolo (semplicemente *Mistero Buffo*, privo di alcuna sottotitolazione[1]) e della solita dichiarazione «A cura di Franca Rame», troviamo

[1] La sottotitolazione «Giullarata popolare di Dario Fo» compare, invece, nelle prime pagine dell'edizione.

l'importante definizione di «Edizione integrale». Insomma: sin dalla copertina l'edizione dichiara il fattore fondamentale che la rende unica rispetto a tutta la tradizione precedente: il fatto di proporre al lettore una versione integrale della famosa opera di Fo. Un'importante dichiarazione, posta poco prima della prima sezione dell'opera, riguarda un breve accenno alla storia dell'opera nonché al suo sviluppo nel tempo:

> Questo spettacolo è stato letto, prima di essere messo in scena, in varie Case del Popolo e Università. Il debutto è avvenuto a Sestri Levante il I° ottobre 1969. Il testo è stato via via aggiornato nelle repliche.

L'edizione torinese propone una nuova suddivisione rispetto alle edizioni che, da B[73] in poi, l'hanno preceduta. Il suo, infatti potrebbe essere letto come un "ritorno alle origini", nelle quali i testi del *Mistero Buffo* non erano divisi, come abbiamo visto, nelle due sezioni inaugurate dalla prima delle edizioni veronesi, ma uniti in un unico elenco contiguo. Ecco che dunque tutti i pezzi (con anche alcune aggiunte) si ritrovano accorpati nella porzione d'opera rinominata *I Misteri*, la quale, dopo una *Presentazione* incipitaria (molto breve, e che ricalca sostanzialmente i contenuti culturali delle varie *Avvertenze* e *Presentazioni* introdotte dalle Bertani) presenta questa successione:

Rosa fresca aulentissima, *Il rito dei mammuthones e dei capri*, *La strage degli innocenti*, *Moralità del cieco e dello storpio*, *Il miracolo delle nozze di Cana*, *La nascita del giullare*, *La nascita del villano*, *La resurrezione di Lazzaro*, *La Madonna incontra le Marie*, *Maria alla Croce*, *I crozadór* [inchiovatori], *Bonifacio VIII*, *Storia di San Benedetto da Norcia* e *Il primo miracolo di Gesù bambino*.

Come si può facilmente notare si tratta, per la maggior parte, dei testi presenti anche in Einaudi 1997, ma con delle importanti introduzioni: *Storia di San Benedetto da Norcia* e *Il primo miracolo di Gesù bambino*. Attenzione però a *Il rito dei mammuthones e dei capri*: non si tratta di un nuovo testo, ma di una porzione testuale che in precedenza faceva parte del pezzo *Rosa fresca aulentissima* e che, con Einaudi 2003, viene da essa separato. Un'altra variazione sostanziale che si può notare è l'apparente soppressione della *Lauda dei battuti*: essa, invece, è presente all'interno dell'edizione, ma posta come pezzo interno proprio al *Il rito dei mammuthones e dei capri*. Al termine del pezzo, infatti, si fa riferimento alle origini delle sacre processioni medioevali e la lauda ne è riportata come esempio esecutivo. Come accadeva già all'altezza di Einaudi 1997, non troviamo più la

carrellata di quindici immagini che nelle Bertani occupava le prime pagine dell'edizione, bensì tali figurazioni vengono introdotte sia nel corpo testuale di *Rosa fresca aulentissima* o de *Il rito dei mammuthones e dei capri* sia all'interno di alcuni prologhi relativi ai pezzi. Un ultimo elemento che risulta evidente è l'intervento che l'edizione attua nei confronti dei titoli di alcuni testi: per un chiaro riscontro sull'evoluzione dei titoli, rimando alla lettura della tabella sinottica posta al termine dell'intero capitolo. Si precisa inoltre che i testi in essa presenti sono riportati in dialetto sul *recto* delle pagine, sul *verso* troviamo invece la rispettiva traduzione in italiano. Si rispetta, cioè, l'innovativa impaginazione di E^{97} che, come abbiamo visto, conferisce maggiore centralità alla lingua franca di Fo. Ciò che cambia, in questo senso, è che il testo in traduzione, che l'edizione del 1997 riportava in un carattere lievemente minore rispetto al testo dialettale, in quest'edizione, invece, presenta la medesima grandezza tipografica.

La seconda grande sezione presente in questa peculiare edizione è intitolata *I grammelot* e presenta tale elenco testuale:

Grammelot «La fame dello Zanni», *Grammelot di Scapino*, *Grammelot dell'avvocato inglese*, *Grammelot napoletano di Razzullo*, *Grammelot «Caduta di potere»*.

Si tratta, per l'appunto, dei famosi *grammelot* di Fo, i quali, nonostante siano parte del repertorio attorico dell'attore autore da decenni, non erano mai stati riportati sulla pagina. L'edizione Bertani 1977 è stata la prima a farvi un accenno, riportando la trascrizione della presentazione televisiva del *Grammelot dello zanni*[2] pronunciata da Fo in occasione della trasmissione dell'opera sulla RAI. Si noti inoltre un'interessante considerazione riportata nella *Nota redazionale* dell'ultima delle Bertani:

> […] Nella rappresentazione televisiva del "Mistero Buffo", come già detto, Fo ha inserito vari Grammelot. Questi frammenti […] sono praticamente irriproducibili, per la fusione tra testo vocale e espressione gestuale. […] abbiamo riprodotto le introduzioni a due Grammelot di origine italiana, padana (il "sogno dello Zanni" ed il "San Benedetto").

[2] Si noti il titolo diverso rispetto a quello utilizzato da E^{03}.

> Della messa in scena di "Mistero Buffo" fanno poi parte anche Grammelot di ambiente francese e inglese[3] […].

Possiamo dunque trarre alcune importanti conclusioni. Innanzitutto notiamo che se Bertani 1977 definisce *grammelot* anche il testo dedicato a San Benedetto, Einaudi 2003 lo colloca non nella sezione, per l'appunto, de *I grammelot*, ma in quella de *I Misteri*. Un fatto curioso è che, nell'introduzione che del pezzo l'ultima edizione bertaniana riporta, Fo definisce effettivamente il testo come «un grammelot […] e uno di quelli che io amo di più […]». Nell'introduzione alla *Storia di san Benedetto da Norcia* presente nell'edizione del 2003, di contro, Fo afferma di aver «riscritto la giullarata utilizzando il linguaggio (volgare) dell'Italia centro-meridionale come ricordando i pochi frammenti medievali della memoria popolare umbro-irpina che ci sono pervenuti». Un secondo interessante elemento è notare che se all'altezza di Bertani 1977 si fa riferimento, pur non riportando tutti i testi citati, a solo due dei brani contenuti nella sezione dei Grammelot di Einaudi 2003. L'edizione torinese aggiunge, dunque, rispetto ai riferimenti di Bertani 1977, *Grammelot napoletano di Razzullo* e *Grammelot «Caduta di potere»*.

Infine, una considerazione di carattere strutturale: Einaudi 2003, dunque, sembra in fin dei conti l'unica tra le edizioni di *Mistero Buffo* ad assumersi la responsabilità di riportare sulla pagina ciò che Bertani 1977 dichiara impossibile trascrivere. Dalla lettura dei grammelot di Einaudi 2003, si nota un testo decisamente più breve rispetto alle trascrizioni dei pezzi de *I Misteri* e ciò è evidentemente dovuto al maggior grado di rappresentabilità grafica che quei testi dimostrano. Le trascrizioni dei *grammelot* presentano infatti tre formulazioni grafiche: il tondo per riportare i commenti in italiano che Fo compie durante l'esecuzione del pezzo e le porzioni più comprensibili del *grammelot* stesso, in corsivo e tra parentesi le didascalie atte a descriverne i gesti e, infine, in maiuscoletto le sequenze puramente onomatopeiche.

Un ultimo elemento strutturale è la presenza di un'Appendice dedicata, come dichiarato nella pagina precedente all'inizio della sezione stessa, ad «alcuni commenti satirici sugli avvenimenti che si sono avvicendati nel nostro paese dal 1969 ad oggi». L'elenco dei commenti-prologhi è il seguente:

[3] L'edizione allude qui ai due *grammelot* presenti in Einaudi 2003: *Grammelot di Scapino* e *Grammelot dell'avvocato inglese*.

La guerra del Golfo[4], *Il miracolo delle nozze di Cana*, *La resurrezione di Lazzaro*, *Maria alla Croce*, *Bonifacio VIII*, *Il primo miracolo di Gesù bambino*.

Solo alcuni di questi discorsi sono datati con precisione, le datazioni di altri, invece non sempre sono desumibili: rimando, in merito a ciò, alla lettura dei commenti relativi ai pezzi tra questi analizzati in collazione.

In ultima analisi, il quarto di copertina è interamente bianco e al suo interno ritroviamo tre delle quattro citazioni presenti in E^{97} (viene soppressa quella di Manuel Vásquez Montalbán) e la breve descrizione dell'opera: vengono completamente cancellate, invece, sia la breve biografia che le due foto dell'edizione del 1997.

Sul piano fisico-tecnico, l'edizione misura 12 cm di larghezza, 19,3 cm di altezza e 2 cm di spessore. L'edizione conta in totale 406 pagine e costa 13 euro. Riporto nella pagina successiva copertina e quarta di copertina dell'edizione (figura 11 e 12).

[4] Con questo titolo Fo non introduce un omonimo testo dell'opera. Esso, come appare nella nota della stessa trascrizione, fu un discorso pronunciato dall'attore-autore il 24 marzo del 1991 a Torino. Di fronte alle lamentele di uno spettatore, infastidito dalla divagazione di carattere storico-politico compiuta dall'attore-autore prima della rappresentazione di *Mistero Buffo*, Fo, infatti, risponde: «[…] Personalmente, ad ogni modo, la ringrazio di questo suo intervento poiché mi dà il pretesto di sottolineare qual è l'intento del prologo che ho appena recitato. Ribadisco: realizzare un aggancio con il testo di Mistero Buffo vero e proprio e farvi intendere che quello che stiamo vivendo si è già perpetrato, con qualche variante, secoli addietro nel Rinascimento, come nel Medioevo».

12. Prima copertina di Einaudi 2003.

11. Quarta di copertina di Einaudi 2003.

Riporto qui di seguito una tabella sinottica che riassume complessivamente ciò che le sette edizioni da me utilizzate nel processo di collazione racchiudono al proprio interno: l'obiettivo è quello di semplificare la lettura e riassumere la struttura essenziale di ognuna di esse al fine di guidare il lettore nella comprensione dell'evoluzione dei contenuti che le redazioni a stampa del *Mistero Buffo* hanno progressivamente proposto al proprio pubblico "della pagina stampata". La prima tabella racchiude ciò che le redazioni offrono al lettore oltre all'opera in sé; la seconda, invece, indica quali testi di *Mistero Buffo* sono presenti nell'edizione: da notare che i testi non sono riportati in questa seconda tabella secondo l'ordine con il quale compaiono nelle varie redazioni (per quest'informazione rimando alle letture dei singoli paragrafi di questo capitolo), bensì secondo la logica della loro progressiva introduzione nella tradizione a stampa dell'opera.

NS[69]	LC	B[73]	B[74]	B[77]	E[97]	E[03]
Premessa						
Introduzione		**Avvertenza**	**Presentazione**	**Nota redazionale**		**Presentazione**
				Ora protestano i dirigenti RAI		
				Questo «Mistero» non è una novità		
				Sequestro d'attore		
				Sono tornato in TV ma per quanto tempo?		
				Ma allora bisogna tagliare anche Dante		
				Apertura al *Mistero Buffo* televisivo		
				Il Grammelot dello Zanni		
				Storia di San Benedetto da Norcia		
Note bibliografiche, fonti, rappresentazioni						
Mistero Buffo		**Mistero Buffo**				**I Misteri**
		Testi della Passione				
						I grammelot
Glossario						
			Appendice			**Appendice**
		Nota ai testi				
		Bibliografia				La guerra del Golfo
		Cronologia della produzione di Dario Fo				Il miracolo delle nozze di Cana
				Nota redazionale di aggiornamento		La resurrezione di Lazzaro
				Roberto de Monticelli: Il Medioevo inventato.		Maria alla Croce
				Botta e risposta tra Fo e Zeffirelli.		Bonifacio VII
						Il primo miracolo di Gesù bambino

<table>
<tr><td colspan="2">NS[69]</td><td>LC</td><td colspan="2">B[73]</td><td colspan="2">B[74]</td><td>B[77]</td><td>E[97]</td><td>E[03]</td></tr>
<tr><td colspan="3">Mistero Buffo</td><td colspan="6">Mistero Buffo - Testi della Passione</td><td>I Misteri</td></tr>
<tr><td colspan="3"></td><td colspan="6">Lauda dei battuti</td><td>È presente ma non a sé stante: è all’interno de Il rito dei mammuthones e dei capri</td></tr>
<tr><td colspan="3">L’ubriaco</td><td colspan="3">Le nozze di Cana</td><td>Le nozze di Canaan</td><td>Le nozze di Cana</td><td>Il miracolo delle nozze di Cana</td></tr>
<tr><td colspan="7">Strage degli innocenti</td><td>La strage degli innocenti</td></tr>
<tr><td colspan="7">Resurrezione di Lazzaro</td><td>La resurrezione di Lazzaro</td></tr>
<tr><td colspan="4">Passione</td><td colspan="3">Passione. Maria alla croce</td><td>Maria alla Croce</td></tr>
<tr><td colspan="7">Il matto e la morte</td><td>Il Matto e la Morte</td></tr>
<tr><td colspan="7">Moralità del cieco e dello storpio</td><td>La moralità del cieco e dello storpio</td></tr>
<tr><td colspan="7">Maria viene a conoscere della condanna imposta al figlio</td><td>La Madonna incontra le Marie</td></tr>
<tr><td colspan="3">La Crocefissione</td><td colspan="4">Gioco del matto sotto la croce</td><td>I crozadór [inchiovatori]</td></tr>
<tr><td></td><td colspan="8">Bonifacio VIII</td></tr>
<tr><td></td><td colspan="8">La nascita del villano</td></tr>
<tr><td colspan="3"></td><td colspan="6">Rosa fresca aulentissima</td></tr>
<tr><td colspan="3"></td><td colspan="6">Il testo de Il rito dei mammuthones e dei capri, che vediamo ora comparire in E[03], è presente anche in queste edizioni ma non a sé stante: si trova all’interno di Rosa fresca aulentissima.</td><td>Il rito dei mammuthones e dei capri</td></tr>
<tr><td colspan="9"></td><td>Storia di San Benedetto da Norcia</td></tr>
<tr><td colspan="9"></td><td>Il primo miracolo di Gesù bambino</td></tr>
<tr><td colspan="9"></td><td>Grammelot</td></tr>
<tr><td colspan="9"></td><td>Grammelot «La fame dello Zanni»</td></tr>
<tr><td colspan="9"></td><td>Grammelot di Scapino</td></tr>
<tr><td colspan="9"></td><td>Grammelot dell’avvocato inglese</td></tr>
<tr><td colspan="9"></td><td>Grammelot napoletano di Razzullo</td></tr>
<tr><td colspan="9"></td><td>Grammelot «Caduta di potere»</td></tr>
</table>

I.7 Altre edizioni

In questo paragrafo tratterò brevemente delle altre edizioni del *Mistero Buffo* di cui ho potuto riscontrare l'esistenza nel percorso d'analisi dei testimoni dell'opera. Le edizioni qui trattate, come si potrà notare, non sono state prese in considerazione nel processo di collazione per vari motivi, che verranno specificati caso per caso.

I. *Compagni senza censura*. Ci troviamo nel 1970, l'editore è Mazzotta (Milano); l'unica edizione certamente pubblicata sino a questo momento è NS[69]. Ed è proprio alla produzione teatrale dell'associazione Nuova Scena che guarda questa particolare edizione, specificando nel sottotitolo *Teatro politico dell'associazione Nuova Scena*. In questa redazione troviamo infatti dapprima una corposa *Introduzione* (che ha valore introduttivo per l'intera edizione) di carattere storico politico, che analizza per l'appunto l'operato di Nuova Scena e la sua origine; in seguito un minuzioso elenco che propone la programmazione svolta dall'associazione tra il 1968 e il 1970 con un rendiconto di ben 411 spettacoli locati in 100 località diverse. A seguire troviamo le trascrizioni di ben cinque spettacoli, tutti portati in scena per la prima volta tra l'ottobre e il novembre del 1969: *Mistero Buffo*, *Legami pure che tanto io spacco tutto lo stesso*, *L'operaio conosce 300 parole il padrone 1000 per questo lui è il padrone*, *Un sogno di sinistra* e *MTM: come rendere musicale e quasi dilettevole ciò che a prima vista sembra sofferenza e fatica*. La trascrizione di alcuni di questi è sempre seguita, in quest'edizione, da una sezione intitolata *Dibattiti ed interventi del pubblico* nella quale, per l'appunto, vengono riportati alcuni dibattiti ed opinioni avvenuti in seguito alle rappresentazioni degli spettacoli, qui trascritti e suddivisi città per città. Tra la trascrizione di uno spettacolo e l'altro, vengono in edizione riportate alcune foto in bianco e nero accompagnate da alcune didascalie che indicano lo spettacolo durante il quale sono state scattate. Per quanto concerne nello specifico *Mistero Buffo*, ritroviamo gli stessi testi di NS[69] ma sono anche presenti le due aggiunte di LC: *Bonifacio VIII* e *La nascita del villano*. Questo dato non è però sufficiente per stabilire se sia LC a precedere *Compagni senza censura* o viceversa: ciò che è certo è che le due edizioni sono cronologicamente molto vicine tra loro. Il testo dell'opera ricalca in ogni caso le prime due edizioni, delle quali riporta ogni sezione (dalla *Premessa* incipitaria al *Glossario* finale).

II. *Le commedie di Dario Fo*. Siamo nel 1977 e la casa editrice è Einaudi: l'edizione contiene *Mistero Buffo* e *Ci ragiono e ci canto* ed è curata da Franca Rame. Siamo nello stesso anno nel quale viene pubblicato il *Mistero Buffo* dell'ultima delle Bertani nonché vent'anni prima di Einaudi 1997, che si dimostra assai simile, però, a quest'edizione. I testi contenuti nella prima in questa prima edizione einaudiana sono gli stessi dell'edizione del Nobel: addirittura le pagine alle quali troviamo i testi sono le medesime. La pubblicazione del 1977, dichiara però un importante errore: essa afferma infatti che la prima edizione del *Mistero Buffo* sia stata B^{74}. Ed è proprio all'editore, Giorgio Bertani, che E^{77} porge i suoi ringraziamenti: «La prima edizione di *Mistero Buffo* è stata pubblicata nel 1974 da Giorgio Bertani editore che qui si ringrazia per la gentile concessione». Ciò non solo ci testimonia che la prima delle edizioni einaudiane prenda spunto essenzialmente dalle Bertani (e nello specifico da B^{74}) ma che l'editore torinese sembri ignorare quella che è stata effettivamente la storia a stampa dell'opera prima del 1974, che conta per l'appunto tre edizioni: NS^{69}, LC e B^{73}.

III. L'edizione dei «Millenni»: *Dario Fo. Teatro*. Nel 1947 Cesare Pavese e Giulio Einaudi danno vita alla collana dei «Millenni», contraddistinta dall'ampio respiro internazionale delle sue pubblicazioni: non si limita, cioè, al solo ambito italiano. Nel 2000 viene pubblicato un volume dedicato al teatro di Dario Fo e curato dalla moglie Franca Rame. Ciò che a noi interessa è che in questa pubblicazione ritroviamo anzitutto il testo aggiornato di *Mistero Buffo* (che costituisce una transizione sostanziale e strutturale che vedrà il proprio compimento nell'edizione Einaudi 2003 da noi analizzata). A seguito di un'*Introduzione* della stessa Rame, riscontriamo però la presenza di moltissime altre opere (in quasi tutte, come si può vedere nell'elenco, è oltretutto indicata la data di "nascita" dell'opera), tutte rinchiuse in una macrosezione titolata, per l'appunto, *Teatro*. Riporto di seguito il loro elenco:

Gli arcangeli non giocano a flipper (1959), *Settimo: ruba un po' meno* (1964), *Mistero Buffo* (1969), *Morte accidentale di un anarchico* (1970), *Non si paga! Non si paga!* (1974), *sad* (1982), *Johan Padan a la descoverta de le Americhe* (1991), *Lu Santo Jullàre Françesco* (1999), *Tutta casa, letto e chiesa* (1977), *Michele lu Lanzone* (1969), *Lo stupro* (1975), *Discorsi sul terrorismo e la repressione*, *Accadde domani* (1977), *Una madre* (1980), *Coppia aperta, quasi spalancata* (1983), *Una giornata qualunque* (1986), *L'eroina* (1991) e *Grasso è bello* (1991).

Come si può vedere *Mistero Buffo* è immerso nell'intero teatro di Dario Fo: l'edizione 2003, tuttavia, come in essa stessa è riportato, deve molto a quest'edizione, dalla quale trae linfa.

IV. Un altro *Mistero Buffo* del 2003: l'edizione del «Corriere della Sera». Quest'edizione del *Mistero Buffo*, che ricalca perfettamente Einaudi 2003, è stata pubblicata dal «Corriere della Sera» (Milano) in un'edizione speciale (su licenza di Giulio Einaudi editore) nella collana de *I grandi romanzi italiani*. L'edizione tuttavia non poteva esser venduta singolarmente, ma, come riporta l'edizione stessa, «distribuito esclusivamente in abbinamento al quotidiano». L'edizione riporta un'interessante prefazione di Franco Cordelli, dal titolo *Elogio della giullarata*.

V. L'ultimo *Mistero Buffo* è stato pubblicato da Guanda (Milano) nel gennaio del 2018. L'edizione, che ricalca anch'essa perfettamente Einaudi 2003, reca in copertina un'importante indicazione: «Nuova edizione integrale con un prologo inedito dell'autore». Essa, essendo un'edizione postuma, come ho anticipato, non ha alcun valore "filologico", però è importante poiché riporta un'interessante *Prefazione* di Giuseppina Manin e il Prologo dell'opera pronunciato in occasione dell'ultima rappresentazione del *Mistero Buffo*, avvenuta il 1° agosto del 2016 presso l'Auditorium Parco della Musica di Roma.

II. La vita dell'opera prima delle stampe

Le prime testimonianze scritte dell'opera risalgono al 1966, ben tre anni prima della sua *editio princeps* di Nuova Scena (e della prima rappresentazione). Grazie alla gentile collaborazione della Fondazione Fo Rame[1] e dell'Archivio di Stato di Verona ho avuto l'occasione di poter visionare in prima persona i materiali conservati circa la storia del *Mistero Buffo*: dai suoi primi passi, negli anni Sessanta, sino alle correzioni manoscritte eseguite sui testi dell'opera in occasione della pubblicazione dell'opera per l'edizione dei Millenni del 2000. E, pur nel disordine dell'archiviazione, la grande ricchezza conservata all'interno dei tre fascicoli da me analizzati, ha portato alla luce importantissimi documenti. Il materiale mi è stato presentato in tre grandi faldoni, denominati rispettivamente: VI.1, 117 (contrassegnato con il numero 20); VI.1, 118 (contrassegnato con il numero 20A) e, infine, quello che è risultato più interessante per la mia ricerca, il VI.1, 119 (contrassegnato con il numero 20B)[2]. All'interno dei tre faldoni sono presenti moltissimi documenti e di vario tipo: da alcune corrispondenze personali del premio Nobel alle lettere minatorie (o di sostegno e conforto) inviate ai due attori; da volantini e brochures di *Mistero Buffo*, a documenti di carattere economico-finanziario legati all'attività teatrale di Fo e Rame; da articoli di giornale a testimonianze di carattere legale-giudiziario. Insomma: l'archiviazione del materiale di *Mistero Buffo*, pur estremamente confusa, è assai variegata. Dalla lettura di questa documentazione si può evincere l'estrema cura con la quale nel tempo, progressivamente, siano stati conservati tutti i piccoli passi (in vari campi) compiuti dall'opera. Non si tratta, come si è potuto capire, solamente di materiali strettamente attinenti al testo, ma di tutti quegli incartamenti che ci regalano una visione completa dell'opera, descrivendone la vita sotto i più svariati aspetti: la composizione, la vita spettacolare, le reazioni del pubblico, nonché gli aspetti più tecnici attinenti all'ambito economico e giudiziario. Tramite il fascicolo VI.1, 119 ho potuto vedere in prima persona quale fu la vita dell'opera prima di NS[69] ed è in questo e nel prossimo paragrafo che cercherò di descrivere i tratti più importanti di un anno che si

[1] Riporto qui di seguito il link dal quale accedere al sito della fondazione: https://www.fondazioneforame.org/. Ringrazio di cuore, inoltre, le persone che hanno reso possibile e agevolato la mia ricerca in loco; e in particolar modo la dottoressa Mattea Fo, Giorgia Francozzi e la dottoressa Martina Burato.

[2] I criteri d'archiviazione si riferiscono al giorno 19 dicembre 2022, nel quale ho compiuto l'analisi dei materiali. Dato che il processo di risistemazione delle fonti del *Mistero Buffo* è ancora *in fieri*, si tenga conto della potenziale precarietà delle informazioni di collocazione da me segnalate.

è dimostrato essere cruciale per l'opera: il 1966.[3] Per chiarezza riporto qui di seguito una tabella riassuntiva nella quale ho inserito un elenco di tutte le testimonianze da me ritrovate, datate 1966, e appartenenti a questa prima fase compositiva del *Mistero Buffo*. Di tutte queste testimonianze, nel paragrafo successivo, farò una dettagliata descrizione, evidenziando in particolar modo il legame evolutivo tra questo primo stadio embrionale dell'opera e l'esordio delle stampe nel 1969.

Anno	Contenuto	Documenti[4]	Collocazione
1966	Appunti per "La passione dei comici dell'arte".	5 pagine dattiloscritte	VI.1, 119 – 20A
1966	Scaletta dello spettacolo	4 pagine dattiloscritte	VI.1, 119 – 20A
1966	Appunti chiave per i misteri apocrifi	8 pagine dattiloscritte	VI.1, 119 – 20A
1966	Lauda dei battuti	2 pagine dattiloscritte	VI.1, 119 – 20A
1966	La strage degli innocenti	11 pagine dattiloscritte	VI.1, 119 – 20A
1966	Moralità del cieco e dello storpio	7 pagine dattiloscritte	VI.1, 119 – 20A
1966	Il miracolo delle nozze di Cana	7 pagine dattiloscritte	VI.1, 119 – 20A
1966	La nascita del villano	5 pagine dattiloscritte	VI.1, 119 – 20A
1966	Il Matto e la Morte	7 pagine dattiloscritte	VI.1, 119 – 20A
1966	La Madonna incontra le Marie	8 pagine dattiloscritte	VI.1, 119 – 20A
1966	I crozadór	11 pagine dattiloscritte	VI.1, 119 – 20A
1966	Maria alla Croce	5 pagine dattiloscritte	VI.1, 119 – 20A

[3] Tale datazione viene indicata sia dall'Archivio fisico, sia dall'Archivio online: non sarebbe altrimenti possibile intuirla dai dattiloscritti, nei quali non vi è alcun minimo indizio in tal merito.
[4] Il numero di fogli dattiloscritti o manoscritti indicato in questa colonna fa riferimento alla somma di tutti i documenti ritrovati relativi al contenuto riportato nella seconda colonna. Nel paragrafo successivo mi soffermerò sulla varia natura dei documenti e in quanti sottogruppi questi possano effettivamente essere suddivisi.

1966	La resurrezione di Lazzaro e Il Banditore Buffone e il venditore di unguenti[5].	10 pagine manoscritte 25 pagine dattiloscritte	VI.1, 119 – 20A
1966	Il passaggio del fiume	2 pagine dattiloscritte	VI.1, 119 – 20A
1966	Fonti e note bibliografiche	2 pagine dattiloscritte	VI.1, 119 – 20A
1966	Il Diavolo tenta la Madonna	7 pagine dattiloscritte	VI.1, 117 – 20B
1966	Primo copione di *Mistero Buffo*	50 pagine dattiloscritte	VI.1, 117 – 20B

[5] Questo titolo lo ritroviamo non nei dattiloscritti del testo bensì all'interno del quinto foglio degli *Appunti per la Passione dei Comici dell'Arte*.

II.1 Le prime testimonianze: gli *Appunti per la passione dei comici dell'Arte*, la *Scaletta* e gli *Appunti chiave per i Misteri Apocrifi*

Un primo importante documento riporta almeno tre titoli diversi del primo progetto di *Mistero Buffo*. Si tratta di un insieme di 5 pagine dattiloscritte scritte parzialmente in italiano e parzialmente in dialetto pseudo-padano: a pagina 1 troviamo come titolo solo *Appunti per la passione*; a pagina 2 e 4 *Appunti per la passione dei comici* e a pagina 3 e 5 *Appunti per la passione dei comici dell'arte*. Un primo elemento che risulta evidente sin da subito è il titolo: la prima titolazione dell'opera, secondo la volontà di Fo, non sarebbe stata quella attuale, bensì *La passione dei comici dell'arte* (dicitura che compare, come detto, a testa del terzo e del quinto foglio). Si tratta di un elemento sicuramente significativo, che avrebbe indicato, a mio avviso, nell'intenzione di Fo, tutta la vicinanza sul piano operativo tra la sua prassi recitativa e quella della Commedia dell'Arte: un teatro al quale Fo spesse volte si dichiara esplicitamente assai vicino. La scelta che Fo compie nel processo di cambiamento del titolo dell'opera, affonda a mio avviso le proprie radici nel retroterra culturale sul quale egli dimostra progressivamente di fare più affidamento. Come vedremo nei vari paragrafi del capitolo III, sebbene il mondo della Commedia dell'Arte rimanga un punto di riferimento importantissimo per Fo nella creazione e recitazione dell'opera, molto più l'attore-autore deve al mondo giullaresco medioevale, che costituisce il vero punto di riferimento delle varie giullarate e che viene riassunto nell'aggettivo "Buffo". Ecco che, dunque, nella nuova titolazione, non scompare solamente il riferimento ai *Comici dell'Arte*, ma anche la dicitura *Passione*, alla quale l'attore-autore sostituisce il termine *Mistero*, più "generico", e che, come infatti viene spiegato nella *Presentazione* di Einaudi 2003, veniva

> […] usato già dai greci dell'epoca arcaica, per definire culti esoterici dai quali prendevano vita le rappresentazioni di eventi sacri: misteri eleusini e dionisiaci. Il termine fu ripreso dai cristiani per indicare i propri riti fin dal III e IV secolo dopo Cristo. Ancora oggi, in chiesa ci capita di ascoltare il sacerdote che declama: «Nel primo mistero glorioso… nel secondo mistero…» e vi dicendo. Nel medioevo «mistero» acquista *tout court* il significato di rappresentazione sacra; mistero buffo significa, dunque, rappresentazione di temi sacri in chiave grottesco satirica.

Non più solamente *Passione* e non più associata solo al mondo della Commedia dell'Arte ma un *Mistero* colmo di *Passioni* legate alla *vis* comica dei giullari medioevali, che si concentra sulla narrazione, per l'appunto, della vicenda evangelica della vita di Cristo e del suo divino sacrificio. Come dichiarato nell'*Avvertenza* di Bertani 1973, infatti, il *Mistero* si fa *Buffo* «poiché la componente comico-grottesca, costante delle giullerie popolari, ha da sempre costituito l'arma per la critica, attraverso la satira, del potere costituito». Il *Mistero*, dunque, si fa *Buffo* poiché è arma del Popolo contro il Potere e Fo dimostra di avere tutta l'intenzione di sguainarla, avvicinando due mondi apparentemente lontani (quello medioevale e quello contemporaneo) ma protagonisti dei medesimi abusi perpetrati dai signori, dai potenti.

Nelle pagine di questi primi documenti sono contenuti dei veri e propri canovacci nei quali ritroviamo abbozzati però solamente alcuni dei brani che poi verranno sviluppati nell'opera. Il primo foglio contiene interamente un abbozzo del pezzo della *Strage degli innocenti*: in esso ritroviamo in parte una riassuntiva e veloce descrizione della situazione scritta in italiano e, ogni tanto, alcune porzioni di battute in dialetto pseudo-padano. La connessione tra la descrizione della scena e le battute è completamente assente: trattandosi di appunti, infatti, assistiamo all'alternarsi di una vera e propria scaletta a momenti in cui i personaggi (non ancora costituiti e formati e, dunque, non indicati) prendono la parola in prima persona. Ho notato però due incongruenze strutturali rispetto a come effettivamente il brano si svilupperà in NS[69]. In primo luogo un soldato, come vedremo, verrà ucciso dal compagno poiché decide di opporsi alla strage; qui, invece, citando il dattiloscritto, «avviene un miracolo per cui si salva». In secondo luogo troviamo il riferimento ad un «personaggio che si fa pagare per ridere alle cose che dice il ciarlone», un appunto totalmente dimenticato poiché nell'*editio princeps* non troviamo alcun riferimento a quanto descritto. In terzo luogo, infine, si fa riferimento ad un soldato che porterebbe «una testa di bimbo infilata su la lancia [sic]»: particolare assai violento al quale NS[69] non fa alcun accenno. Nel secondo foglio ritroviamo due importanti spunti: il primo parla di un boscaiolo, intento a tagliare la pianta «che servirà per la croce» (il personaggio, però, non raggiunge nemmeno la prima stampa); il secondo, invece, è un abbozzo del pezzo de *Il matto e la morte*[1], del quale si presenta una scaletta

[1] I titoli che di qui in avanti utilizzerò in questo capitolo si riferiscono tutti, per chiarezza e coerenza, alla forma con la quale sono indicati in Einaudi 2003.

sostanzialmente coerente concentrata per lo più sulla seconda parte del brano nel quale il Matto incontra la Morte; la prima parte, invece, riguardante il momento del gioco delle carte tra il Matto e alcuni giocatori, viene sinteticamente riassunta in una sola riga con la dicitura «Gioco dei tarocchi». Il terzo foglio presenta la scaletta de *Il miracolo delle nozze di Cana*, il quarto quella del pezzo de *I crozadór*. In questo quarto foglio, però, notiamo un'importante differenza rispetto alla tradizione a stampa. L'arrivo alla croce del Matto, secondo la scaletta di questo dattiloscritto, sarebbe sovrapponibile a quello di Maria. Come vedremo nei paragrafi VIII e X del capitolo III, i due testi, rispettivamente *Maria alla Croce* e *I crozadór* sono due brani completamente distinti e possiamo desumere che l'arrivo del Matto sia da collocarsi precedentemente a quello di Maria poiché egli avrebbe assistito al momento della crocefissione, di certo antecedente all'arrivo della madre di Dio. In questo dattiloscritto le due vicende vengono invece a sovrapporsi: l'arrivo della Madonna, poi impegnata nel dialogo con l'Arcangelo Gabriele, è addirittura descritto come l'occasione per il Matto di derubare le pie donne che l'accompagnano, al fine di scommetterne gli averi (sottratti alle donne proprio nei pressi della croce) nella partita a dadi giocata con gli inchiovatori. Insomma: nel primo intento di Fo i due brani nascono indissolubilmente legati tra loro, caratteristica che già in NS[69], però, si viene a perdere, poiché i due momenti risultano separati in due pezzi completamente distinti. A questo punto il quarto dattiloscritto s'interrompe bruscamente, con l'inizio di una frase, «Il giocatore», che non trova continuità nel foglio successivo: non è da escludersi, a mio avviso, che al di là di questi 5 fogli, ve ne possano essere stati altri, forse andati perduti. La quinta ed ultima pagina fa riferimento ad un pezzo non presente in *Mistero Buffo*, un vero e proprio inedito, di cui di occuperemo nel paragrafo successivo: il dialogo tra un banditore buffone e un venditore di unguenti. Il brano, abbozzato in questo dattiloscritto, viene, come vedremo, sviluppato da Fo in un dattiloscritto a sé stante, datato dall'Archivio sempre nello stesso anno. Esso precederebbe il momento descritto ne *La resurrezione di Lazzaro*. Il collegamento tra i due brani è reso esplicitamente nella scaletta nel foglio, poiché si afferma che il venditore di unguenti, ammaliato dalla grande capacità di Cristo di attirare l'attenzione della folla, sarebbe «a mettersi d'accordo con questo santone perché si metta in società con lui, gli raduni gente, e poi lui e sua moglie approfitteranno della folla per vendere la merce». Come ben sappiamo, però, il pezzo dedicato al miracolo di Lazzaro inizia sin da NS[69] con le grida del guardiano del cimitero,

intento ad attirare a sé l'attenzione della folla in delirio per l'imminente prodigio: dello scambio tra il banditore e il venditore di unguenti, non abbiamo alcuna traccia successiva a questo foglio (e ai dattiloscritti coevi di cui parlerò a breve). In questo primo abbozzo non è presente alcun rimando alla maggior parte dei testi del *Mistero Buffo*: il riferimento ai brani, però, risulta ben più completo nel documento di cui parlerò ora.

Un secondo gruppo di dattiloscritti, sempre datati 1966, contiene una scaletta dello spettacolo. Essa è costituita da 4 fogli dattiloscritti nei quali sono presenti sia correzioni a macchina che a penna: nel primo foglio troviamo la titolazione *Scaletta progressione dello spettacolo*. All'interno di questi documenti ritroviamo una rapida successione di appunti: date, eventi storici, nomi di personaggi. Questi riferimenti riguardano evidentemente una fase embrionale dei prologhi dei testi; per quanto riguarda i brani in sé, ne troviamo solamente i titoli, battuti a macchina e successivamente evidenziati a penna (solo di alcuni di questi ritroviamo anche una brevissima sinossi). Oltre a ciò nella scaletta troviamo brevi successioni di "lastrine"; termine che con tutta probabilità fa riferimento alle immagini che Fo avrebbe dovuto proiettare durante la presentazione dei prologhi dei pezzi. Sulla base di quanto emerge dalla lettura di questi dattiloscritti, notiamo che la prima forma spettacolare ideata da Fo sarebbe stata composta di due tempi[2]: il primo contenente la presentazione e la recitazione di *Bonifacio* (*Bonifacio VIII*), *Arlek e la Vergine* (forse un altro titolo per il brano inedito *Il Diavolo tenta la Madonna*, di cui parleremo in un paragrafo a parte), *Strage degli innocenti*, *L'Ubriaco*, *Condizione e nascita del villano*, *La moraltià del cieco e sello storpio*; il secondo invece proporrebbe *Maria alla Croce*, *Umanità della Madonna* (forse un riferimento al testo de *La Madonna incontra le Marie*), *Mattazzone gioca alle carte* (capiamo si tratti del brano de *Il Matto e la Morte* poiché il titolo è seguito dall'indicazione «Emaus osteria»), *Crocefissione. Con canti. Inchiovamento* (che, a mio avviso farebbe riferimento alla prima parte de *I crozadór*), *Miracolo della resurrezione di Lazzaro* e infine *Il Matto tenta di togliere Cristo dalla croce* (che farebbe riferimento invece alla seconda parte de *I crozadór*). Un primo elemento riguarda la struttura generale della scaletta: il primo tempo contiene 7 testi, il secondo tempo, invece, 6. Ciò che è interessante, inoltre, è la divisione della

[2] Nel successivo elenco ho riportato i titoli originari presenti nel dattiloscritto seguiti, quando non immediatamente intuibile e non comprensibile del tutto, da una parentesi nella quale ho riportato i titoli dei medesimi brani presenti in Einaudi 2003.

vicenda del Matto ai piedi della Croce in due distinti brani, indicati con due titoli diversi: *Crocefissione. Con canti. Inchiovamento* e *Il Matto tenta di togliere Cristo dalla croce*. È dunque plausibile, dal mio punto di vista, che i due momenti (quello della crocefissione di Cristo, prima, e quello del dialogo tra il Matto e Gesù, poi) fossero distinti in due brani diversi, e che successivamente i due momenti siano stati accorpati da Fo in un unico brano.

Un terzo ed ultimo gruppo di dattiloscritti riporta il titolo di *Appunti chiave per i Misteri Apocrifi*. Si tratta di 8 fogli dattiloscritti nei quali sono presenti solamente correzioni a macchina. Essi sono trascritti interamente in italiano e presentano due nuclei tematici fondamentali: i primi 2 fogli sono intitolati *Storia dell'arca di Noè*, i successivi 6, invece, non hanno titolo, ma costituiscono nel complesso lo sviluppo della medesima narrazione. Gli appunti della *Storia dell'arca di Noè* narrano sommariamente di ciò che sarebbe avvenuto «al tempo di prima che venisse il diluvio». Il Padreterno è preoccupato dal fatto che molte anime, giunte in Paradiso, gli stessero raccontando di un mondo completamente stravolto rispetto alle origini della creazione. Egli, dunque, invia Pietro sulla terra al fin e di indagare sul comportamento degli uomini, travestendosi «da mercante, da soldato e poi perfino da donna». Gli uomini, riporta il Santo, «sono diventati proprio una schifezza», poiché «rubano, ammazzano l'un l'altro, fanno le guerre, fanno prepotenze, si sono divisi in ricchi e poveri, in padroni e servi». Il tocco di Fo si percepisce eccome, dato che i preti sono descritti come coloro che «tengono mano ai padroni», andando in giro a dire che è stato Dio a stabilire le leggi della sottomissione dei deboli ai signori. Dio, arrabbiato, decide di compiere una vera e propria strage, inviando il diluvio universale. Su suggerimento di Pietro, Dio avrebbe salvato Noè e la sua numerosa famiglia ma, dal suo punto di vista, anche contadini, muratori e pescatori si sarebbero dovuti salvare. Il Padreterno, però, decide di uccidere tutti costoro: solo Noè si sarebbe salvato. In fondo, a suo parere, non c'è alcun motivo di salvare i deboli, dato che «sono proprio i servi che procurano ai padroni il mezzo per farsi sottomettere». Dio decide dunque di «fare fuori anche loro e non se ne parla più».

Gli ulteriori 6 fogli dattiloscritti presenti in questi appunti parlano di una storia completamente diversa, ambientata nella contemporaneità. Lo sviluppo delle frasi è frenetico ed è perciò quasi incomprensibile intuire lo svolgimento della narrazione. Una famiglia, che ci sembra essere stata sfrattata dal proprio appartamento, vi ritorna e vi trova

una signora. In tutti i modi i vecchi proprietari cercano di riappropriarsi della propria casa, invano, sino a trovare ospitalità in una villa poco distante dal loro vecchio condominio, di recente occupata da un'altra famiglia. Il prosieguo del testo è di difficile comprensione: ad alcuni veloci appunti di carattere narrativo si intervallano senza soluzione di continuità logica anche divagazioni di carattere sociale, politico e filosofico (dalla proprietà privata alla critica della società dei consumi sino al problema delle carceri). L'immagine che questi confusi appunti ci consegnano è quello di un interno nel quale, in assenza di luce elettrica, si consumano discussioni e atti slegati dalla morale comune: l'assenza di illuminazione, l'avvento del buio, sono l'occasione per decostruire il normale vivere della società vivendo, per alcuni attimi, nel completo più disordine, svincolati dall'etica dominante.

II.2 Le prime stesure dei testi di *Mistero Buffo*

All'interno del medesimo faldone nel quale ho ritrovato i documenti descritti nel precedente paragrafo, ho altresì registrato la presenza di ulteriori dattiloscritti del 1966 contenenti le prime forme assunte da alcuni dei brani dell'opera. In ogni dattiloscritto sono presenti sia correzioni a macchina che manoscritte: per la seconda tipologia sono state utilizzate due mani diverse, che di certo appartengono l'una a Dario Fo, l'altra a Franca Rame anche se non è sempre possibile comprendere da chi sia stato realizzato l'intervento. Le correzioni sono sia di carattere sostanziale che accidentale; troviamo infatti: correzioni del lessico (riproposizione di singole parole diverse); introduzione di accenti, apostrofi o spaziature; inserzione di elementi di punteggiatura (in particolar modo virgole, punti esclamativi e interrogativi qualora in precedenza vi fossero altri segni d'interpunzione o punti di sospensione); parziale attribuzione manoscritta di alcune battute (nella quasi totalità dei casi le battute risultano adespote nel dattiloscritto) e soppressioni, che vanno da un singolo lemma a piccole porzioni di battute sino ad eliminare intere sezioni testuali. Nella maggior parte dei casi gli interventi compiuti su questi manoscritti vengono conservati sia nel copione di Cernobbio (che, come vedremo nel relativo paragrafo, è un copione del 1966 nel quale compare la prima forma composita dell'opera, destinata alla resa spettacolare) contemporaneo ai dattiloscritti stessi, sia nell'edizione NS[69]. Anche tra questo copione e l'*editio princeps*, però, come vedremo, si riscontrano ulteriori modifiche.

Il primo caso è quello della *Lauda dei battuti*, della quale possediamo due fogli dattiloscritti. Il testo, per come appare in questa prima forma del 1966 è estremamente simile a quello di NS[69] ed è scritto interamente in dialetto pseudo-padano. Le correzioni apportate in questo documento sono sia a macchina che a penna: la cosa interessante è che l'*editio princeps* terrà conto di tutti i minimi interventi presenti nel dattiloscritto e ciò conferma il fatto che NS[69] abbia indubbiamente utilizzato questo dattiloscritto, o altri magari perduti ma molto simili ad esso, nella formulazione del testo del 1969. Un elemento che manca nel dattiloscritto del 1966 è l'indicazione dei prototipi (Pordenone, Brescia, Campagna mantovana) ai quali Fo dichiara di ispirarsi tramite una didascalia che precede il testo in NS[69].

Per quanto riguarda *La strage degli innocenti*, in Archivio sono conservati 11 fogli dattiloscritti, che sono però divisi in tre gruppi di documenti diversi. I primi 2 fogli sono dei dattiloscritti e contengono una scaletta del brano, estremamente fedele a quanto viene sviluppato negli altri fogli; le correzioni presenti in essi sono solamente apportate a macchina, non vi è alcun segno di intervento manoscritto. In questi due fogli vediamo alternarsi tratti riassuntivi in italiano, che enucleano la sinossi dei momenti fondamentali del brano, a tratti in dialetto, nei quali si riportano porzioni embrionali delle battute di alcuni dei personaggi. Rispetto al riassunto presente nel documento degli *Appunti* il testo si avvicina sia per completezza che per alcuni particolari, molto di più alla veste che assumerà in NS[69]: scompaiono, infatti, elementi come la salvazione del soldato e la testa di bimbo conficcata nella picca. Un successivo gruppo di 5 fogli dattiloscritti contiene invece il testo vero e proprio, nel quale compaiono sia le battute (in dialetto pseudo-padano) sia alcune didascalie (in italiano e in stampatello maiuscolo) che si conservano sostanzialmente simili anche in NS[69]. Nel testo notiamo la presenza di correzioni sia a macchina sia a penna (talvolta blu, talvolta rossa): interessante il fatto che NS[69], anche in questo caso, tenga conto dei vari interventi. Sebbene la successione delle battute sia la medesima dell'*editio princeps* è però da segnalare una differenza sostanziale: in questa prima stesura non è presente alcuna indicazione riguardo i personaggi. Le battute "fluttuano" nella pagina bianca separate tra loro (anche se non sempre in maniera netta), prive di alcuna assegnazione: l'unica battuta di cui è segnata l'attribuzione è quella del Coro, la penultima dell'intero pezzo. Il terzo blocco di manoscritti è composto di 4 fogli e contiene una versione in volgare pseudo-campano del testo. Il testo è essenzialmente simile poiché riconosciamo sempre i due blocchi narrativi fondamentali: l'azione dei soldati (suddivisa nel dialogo con le donne e dei due soldati tra loro) e il lungo monologo della madre folle. Le didascalie sono minori, sempre indicate in stampatello maiuscolo, ma diverse e decisamente più brevi. Anche in questo gruppo di dattiloscritti ritroviamo sia correzioni a penna (blu o rossa), sia a macchina. L'esperimento della riproposizione di un brano anche in dialetto pseudo-campano, però, come si potrà notare nel paragrafo 7 del terzo capitolo, è stato compiuto anche per il brano de *La Madonna incontra le Marie*: questa particolare ed unica versione del brano, però, viene riportata unicamente da Einaudi 2003.

La testimonianza della *Moralità del cieco e dello storpio* si costituisce di 7 fogli dattiloscritti nei quali ritroviamo l'intero pezzo. Vi sono presenti sia correzioni a macchina che correzioni manoscritte: fatta eccezione per alcune porzioni testuali la struttura generale del testo è in tutto e per tutto simile a quella presente in NS[69]. Il titolo non è presente, possiamo dedurre il contenuto solamente dalla lettura delle battute. I vari interventi dei personaggi non sono indicati dal nome degli stessi, alle volte alcuni trattini in penna blu distinguono una battuta dall'altra ma non esplicitano mai chi sia a parlare. NS[69] registra le varie correzioni presenti nel dattiloscritto: tra tutte si notino in particolar modo alcune soppressioni. Nel dialogo tra Cieco e Storpio alcune righe del dattiloscritto sono tagliate con un lungo segno di penna blu: queste vengono soppresse e non le ritroviamo, perciò, né nel copione di Cernobbio, né nell'*editio princeps*. Alcune altre porzioni del testo vengono eliminate da NS[69] e dal copione sebbene non siano visibilmente cancellate anche nel dattiloscritto: ciò ci fa riflettere sul fatto che molto probabilmente l'azione correttiva di Fo e di Rame in vista delle pubblicazioni non sia avvenuta solamente sui dattiloscritti in nostro possesso, ma almeno in altre forme successive ad essi e precedenti alle redazioni stampate; se non, addirittura, in sede stessa di stampa. Le eliminazioni riguardano alcune porzioni di battute sia del Cieco che dello Storpio, tuttavia, dato che il dattiloscritto non associa la battuta al personaggio che la pronuncia, non è sempre possibile comprendere chi stia parlando in ogni preciso istante del dialogo.

La tradizione dattiloscritta de *Il miracolo delle nozze di Cana* consta di 7 fogli: in 6 di questi è riportato per intero il pezzo, in un altro dattiloscritto invece troviamo parte dell'abbozzo in italiano del testo stesso. Un primo importante elemento collega questi dattiloscritti alla scelta editoriale di NS[69]: quella di legare questo pezzo a quello della *Lauda dei battuti*. Una didascalia presente nel primo foglio recita così: «Esce l'Ubriaco (che avremo visto già uscire ~~appena~~[1] e subito ritirarsi scacciato dai battitori durante la scena precedente)». Una didascalia simile, seppur leggermente diversa, è riportata nella prima pagina de *L'Ubriaco* di NS[69]: «Esce l'ubriaco che avremo già visto uscire nella scena precedente, subito scacciato dai battuti». Nell'edizione NS[69], infatti (e, in realtà, già nel primo copione dell'opera, datato sempre 1966 e battuto a macchina a Cernobbio),

[1] La barratura della parola riporta fedelmente il segno di cancellazione manoscritto (in penna blu) apportato nel dattiloscritto. La parola, infatti, non compare in NS[69].

si rispetta questa volontà: il testo de *L'Ubriaco* succede alla *Lauda dei battuti*: già in B^{73}, come vedremo, questa struttura viene variata, proponendo a seguito della lauda il testo della *Strage degli innocenti*. Il dattiloscritto sarebbe privo di titolo, se non fosse per un titolo scritto in matita: «Nozze di Cana». Esso contiene sia correzioni a macchina che correzioni a penna (rossa e blu): la maggior parte di esse viene recepita in NS^{69} e dunque, anche in questo caso, possiamo affermare che il dattiloscritto e le sue correzioni siano state un importante punto di riferimento per la stesura dell'*editio princeps*. Se ci soffermassimo unicamente sul testo dattiloscritto noteremmo la mancata soluzione di continuità tra le battute, prive di alcuna assegnazione: nel corso dell'intero testo, una successiva correzione manoscritta (in penna blu) riporta però i nomi dei personaggi, anche se l'intervento non è sistematico e in alcuni casi alcune battute rimangono effettivamente prive di assegnazione. Una differenza assai significativa, rispetto a NS^{69} riguarda il finale del brano: una parte importante del finale presente in questo dattiloscritto non figurerà nella prima edizione cremonese. Ciò che è ulteriormente interessante è che questa specifica sezione del finale, però, non è nemmeno presente nel copione di Cernobbio: da questo testo dattiloscritto, in particolar modo, riusciamo dunque ad intuire che il primo copione dell'opera, di cui parlerò in un apposito paragrafo, costituisce una fase intermedia tra i dattiloscritti del 1966 e l'edizione Nuova Scena del 1969. Che questa porzione del finale sia stata eliminata, però, lo possiamo dedurre da un appunto manoscritto apportato nel testo: poco prima dell'inizio della porzione testuale che sarebbe stata soppressa già dal copione di Cernobbio, troviamo una lungo segno trasversale in penna blu al termine del quale troviamo una "x": elemento che, con ogni probabilità, allude al fatto che quella sezione sarebbe stata eliminata in vista del copione (e poi, di conseguenza, delle successive edizioni a stampa). Ma di cosa parlava questo particolare finale? Come vedremo nel paragrafo relativo all'analisi di questo testo, l'Ubriaco, narratore della vicenda, racconta di aver assistito in prima persona al miracolo della trasformazione dell'acqua in vino. In quell'occasione l'ubriaco, attirato dal meraviglioso ed intenso profumo della bevanda celeste, si sarebbe, per l'appunto, ubriacato. Segue nel testo dattiloscritto (e in Nuova Scena) la descrizione del sogno: il brano termina nel copione di Cernobbio e nell'*editio princeps* con una breve cantilena, cantata dall'ubriaco proprio nel sogno. Ciò che però è presente nel solo dattiloscritto è il risveglio del personaggio, che

capiamo essere avvenuto poco prima di questa sua narrazione. Ho ritenuto opportuno, dunque, riportare quest'interessante sezione inedita nella tabella sottostante.[2]

Am sont desvegià che a s'eri cioc imbriacat propri me adeso. Imbriago e zoios che ambrasaria tuto ol mundo… e cunt tuto ol mundo am meteria a balar… Am disit che n'ol sta ben? che no g'ho dignitad mi? …E chi ol sareseno lo quei che g'hano sta dignitad? quei omeni seriosi musoni, quei che a creden ol sia basta no far sorisi ni sghignasi ni cantare par poder pasare in santitad? Quei che cata tuto in trazedìa… che i scrive bandi de victo e de restrisiun del modo che i compila decaloghi sora decaloghi de quel che se pol fare e de quel che nol se deve fare. Tuti segnori che i ghe somegia come a un fradelo a quel sprologo co le ale che g'ho descasado mi. Anco loro qui segnori o g'han le ale: ale trucade, che a non a podeno volar con quele, ol parchè a g'han robad le plume a quei che vola veritament… e plume i se ne mete indapartuto, in testa e fina in d'ol dedrio par resembrar d'averghe dignitad! degnitad d'ol dedrio! Che i vede blasfemia in omnia facta, fin'anco in la pu inozente, sempre a l'orden par cumbinà tribunal cundane e 'nquisision, a vedeg ol malegn-o in da par tuto! O no it anc'mo capit ch'ol prim plaser che podif fag al fiol de Deo a l'è impropi quel de mostrare in alegreza de lu che par quel l'è gniù in sta grama tera sto Xristo: par trarghe fora dal magon in che s'erum condanat… vederghe a noevo ridenti e zujosi e miga per farghe brusare zente in piasa!

Come si può notare la porzione di monologo riporta l'ubriaco al presente: la narrazione non si conclude più con il sogno, bensì lascia spazio ad una lunga invettiva contro il Potere. Egli afferma di non doversi vergognare della propria ubriacatura: la sua è una condizione di felicità e purezza, poiché essa è avvenuta non solo per volontà di Cristo, ma anche tramite i suoi stessi gesti. Il vino, in questo senso, acquisisce, soprattutto perché creato da Gesù stesso, una connotazione sacrale: ciò che ne deriva, dunque, non può essere biasimabile. Degni di biasimo, dal punto di vista dell'ubriaco, sono invece gli «omeni seriosi musoni, quei che a creden ol sia basta no far sorisi ni sghignasi ni cantare par poder pasare in santitad», coloro che compilano «decaloghi sora decaloghi de quel che se pol fare e de quel che nol se deve fare». Insomma: Fo sembra scagliarsi contro coloro che hanno il potere, appunto, di decidere cosa sia giusto e cosa no; che hanno la forza di imporre al Popolo perfino un determinato stile di comportamento, con l'obiettivo di decostruire ogni gioia e sopprimere ogni piacere. Non a caso l'ubriaco li definisce «segnori» e li definisce assai simili a quell'Angelo che lui, prontamente, ha cacciato di

[2] Nel riportare l'inedita sezione soppressa ho tenuto conto delle correzioni manoscritte apportate nel manoscritto.

scena all'inizio del brano. Angelo che, come vedremo nelle varie collazioni, assieme ad altre figure rappresentanti il Potere celeste e terreno, è figura sempre messa in cattiva luce nel *Mistero Buffo*. Questi potenti possiedono anch'essi ali, ma ali «trucade», poiché le hanno rubate a coloro che realmente vorrebbero e potrebbero volare. Insomma: a mio avviso le ali sono da Fo intese come simbolo di libertà e gioia. I Potenti costruiscono la propria felicità strappandola agli indifesi, agli ultimi. La felicità degli oppressi viene dunque sacrificata per il benestare del Potere: le ali del quale, però, non lo condurranno mai ad un vero volo. La felicità dei "signori" è inautentica, falsa: per questo, all'inizio del brano, l'Ubriaco si prende gioco dell'Angelo strappandone con violenza e raggiro le piume. Non solo, un attacco viene fatto da Fo anche nei confronti di quella Chiesa che ha storpiato e male interpretato il vero scopo di Cristo sulla terra. Egli sarebbe venuto, infatti, per rendere gli uomini nuovamente «ridenti e zujosi e miga per farghe brusare zente in piasa»: un'evidente allusione alla violenza perpetrata per secoli dal mondo ecclesiastico inquisitorio nei confronti del Popolo. Dal mio punto di vista questa porzione testuale è stata soppressa per far sì che il pezzo conservasse un tono per lo più leggero ed ironico, almeno superficialmente. L'irrisione del Potere e della sua prevaricazione si riassume metaforicamente nella decisa cacciata dell'Angelo all'inizio del pezzo. Questa porzione inedita, però, ci aiuta a mio avviso a comprendere ancor di più quanto al di là della costruzione del riso del *Mistero Buffo* si celino spesso significati altri: significati che, in parte Fo rende espliciti nella spiegazione dei brani tramite i prologhi, in parte vivono all'orecchio dei più accorti ascoltatori (nonché lettori) proprio nella trama stessa delle giullarate. Come anticipato, però, possediamo anche un dattiloscritto nel quale ritroviamo alcuni appunti riguardo la struttura del testo stesso. Credo però che si tratti solamente di una parte della fase embrionale del brano, poiché in esso troviamo accennata solo una parte della giullarata. Questo dattiloscritto fa riferimento *in nuce* al sogno vissuto dall'ubriaco e alla successiva dissertazione polemica della quale abbiamo appena discusso: non vi è, dunque, né alcun riferimento al dialogo con l'Angelo (viene solo riportato brevemente un ammonimento del personaggio all'ubriaco: «l'angell gli dice di non bestemmiare»), né al racconto del miracolo.

Per quanto concerne *La nascita del villano* possediamo anzitutto un gruppo di 3 dattiloscritti nei quali non è presente una vera e propria stesura testuale completa, bensì degli appunti che abbozzano il testo e riportano solamente alcune porzioni testuali in

dialetto. La prima parte del pezzo, che sarebbe in La Comune idealmente narrata in dialetto (come dirà anche Fo nel prologo del brano in B[73]) da Mattazone da Caligano, e che riguarda il dialogo tra l'Uomo, Dio e Adamo, viene qui riassunta in italiano in una breve sinossi introduttiva. Si può dire che la seconda parte del pezzo, il lungo monologo rimato del messaggero celeste, sia l'unica porzione de *La nascita del villano* già sviluppata in dialetto in questo dattiloscritto. Nonostante l'impianto narrativo sia sostanzialmente lo stesso, si possono notare alcune rime molto diverse rispetto alla prima versione del brano che ritroviamo nell'edizione La Comune. Alcuni righi del monologo sono stati completamente eliminati, altri sono stati traslati in altre posizioni. La filastrocca dell'Angelo è costituita da vari ammonimenti con i quali il messaggero consegna il villano nelle mani dell'uomo: questi, dopo alcuni moniti di carattere generale, che riguardano alcune regole di vita che devono essere rispettate dal servo nel corso dell'intero anno solare. La differenza sostanziale è che se, dopo alcuni righi di carattere generale (dove gli ammonimenti riguardano l'alimentazione e la vestizione del villano), il dattiloscritto comincia dal mese di maggio, l'edizione La Comune riporta l'elenco a partire dal mese gennaio (a mio avviso con una maggior coerenza cronologica). Le correzioni apportate al testo sono sia a macchina che a penna blu, alcune vengono registrate da LC di altre, invece, l'edizione non tiene conto. La filastrocca, dunque, seppure mantenga di fatto i vari piccoli nuclei tematici presenti anche in LC, risulta nel complesso abbastanza differente: alcune rime cambiano, pur facendo riferimento alle medesime parole, le pratiche legate ad alcuni mesi variano, e infine varia alle volte anche l'ordine di alcune porzioni del verso stesso, spesso invertite tra loro rispetto ad LC. Insomma, una prima stesura, forse di getto, del testo, estremamente fitta di correzioni. La maggior parte delle modifiche apportate dal testo di LC, però, non trovano alcuna corrispondenza nelle correzioni manoscritte o a macchina di questo dattiloscritto: ciò induce a pensare che probabilmente esistano degli altri documenti, forse perduti, nei quali il testo assumeva una forma intermedia prima delle stampe; nel copione di Cernobbio, infatti (che per alcuni brani costituisce una testimonianza di ponte tra i dattiloscritti e le prime stampe dell'opera), questa giullarata non è presente. Un unico elemento sul quale mi vorrei concentrare con più attenzione, però, è il finale del brano. In LC il brano si conclude con alcuni versi posti in successione alla descrizione dei mesi di novembre e dicembre. In questi righi si fa riferimento all'anima del villano: egli, infatti, potrà pure recarsi in chiesa

per pregare, ma lo farebbe inutilmente; il povero servo non ha un'anima, Dio non lo può ascoltare, poiché è frutto del peto di un asino. Nel dattiloscritto, invece, il testo si conclude con la porzione testuale dedicata al mese d'aprile (che, seppur con alcune differenze, è molto simile a quella presente in LC). In essa si dice che in quel mese il villano dovrà dormire nell'ovile, a guardia delle pecore poiché, nel caso in cui il lupo arrivi, potrebbe preferibilmente cibarsi di lui. Afferma infatti l'Angelo: «che po se ol luvo vorà torse via qualche armento / se toga pure ol vilan che mi no me lamento».[3] Le due conclusioni, dunque, consegnano un messaggio ben diverso, potremmo dire, di una "diversa profondità". Se il dattiloscritto descrive un ennesimo atteggiamento di noncuranza e prevaricazione nei confronti del povero villano, LC lascia spazio ad una considerazione ben più profonda e significativa. L'edizione a stampa conclude il pezzo con una porzione testuale che, con notevoli differenze sostanziali, il dattiloscritto poneva a metà della filastrocca. Entrambe le forme testuali, dunque, sviluppano il concetto dell'anima inesistente del villano: scelgono però di porle in momenti completamente diversi del pezzo. Propongo, dunque, di seguito le due sezioni alle quali mi riferisco:

[…] se fora ol piov de spesa digh' che vaga a mesa in gesa l'è riparà e ol podrà anch pregà pregà per pasatemp che tanto no gh'n vegn nient (che tant gh'n 'avrà salvament) che l'anema no ghe l'ha e ol Deo nol po' scultà e come podria aveg l'anema sto vilan bech se l'è 'gni foera d'un aseno con t'un pet.[4]	[…] In gesa a iuraziun che ol prega pa l' patrun che no l' prega par la soa anema che intant l'è ol fiol d'un'asena.[5]

Le due porzioni testuali, come si può notare, fanno riferimento al medesimo concetto: la preghiera, per il villano, è un'attività inutile. Dio non lo ascolterà, poiché le sua natività è troppo umile e vergognosa. Dal mio punto di vista è perciò significativo che questo aspetto, accennato in soli tre righi e posto al centro del testo, venga traslato e

[3] Nella mia trascrizione ho tenuto conto delle correzioni a penna presenti nel dattiloscritto.
[4] Conclusione del brano in LC.
[5] Porzione che presenta contenuti simili, collocata nel dattiloscritto circa alla metà del pezzo.

ampliato sino a triplicarne i righi alla fine del brano in LC. Fo vuole certamente far sì che la giullarata si concluda parlando di questo aspetto, che di per sé costituisce l'essenza stessa del messaggio dell'attore-autore: gli ultimi, gli oppressi, agli occhi dei signori e di Dio stesso, sembrano non avere nemmeno il diritto di possedere un'anima.

La seconda ed ultima testimonianza presente per questa giullarata è una coppia di dattiloscritti, erroneamente depositata nell'Archivio di Verona nel mezzo dei testimoni de *La resurrezione di Lazzaro*. Si tratta di due fogli dattiloscritti, per l'appunto, nei quali è contenuta una scaletta che indubbiamente riguarda *La nascita del villano*, ma si colloca ben prima ciò che viene narrato nella giullarata. I due fogli però non fanno riferimento ad un unico contenuto, bensì sono diversi tra loro. In entrambi ritroviamo due uomini che, legati ad una macina, discutono tra loro riguardo la leggenda della nascita del villano. Nel primo dei due fogli, quello più lungo, i due stanno spingendo il macchinario sferzati dalla frusta del padrone e discutono tra loro sulle parole di Cristo riguardo il detto evangelico della cruna dell'ago. Uno dei due si dimostra ammaliato dagli speranzosi racconti del figlio di Dio, l'altro, invece, se ne allontana. Secondo uno dei due, infatti, Gesù non fa altro che illudere coloro che soffrono: solo i signori, dice lo scettico, sono figli di Adamo, per i villani come loro, invece, si tratta di «una storia di asini»: la storia che sarebbe successa, dunque, al dattiloscritto, che invece s'interrompe, è senza alcun dubbio quella narrata dal giullare Mattazzone nella giullarata di Fo. Alla fine di questo foglio, infatti, troviamo queste parole: «As racunta che dopo sette volte sette generazioni, […]» e il documento si interrompe così. Il brano in La Comune, infatti, comincia quasi con le medesime parole: «A reconta int'un liber ormai desmentegà, che pasadi set volt set generasiun […]».

Il secondo dei due fogli, invece, presenta una versione diversa del dialogo dei due villani. I protagonisti sono sempre due uomini legati ad una macina, ma questa volta incontrano Gesù in persona ed entrambi (non più solo uno dei due) gli rivolgono parole di biasimo. Come riporta il documento, i due personaggi, in questa inedita versione dell'inizio del brano,

> […] gli dicono d'averlo udito parlare alla gente… Parla molto bene e chiaro ma commentano anche che fa male ad illuderli quei villani di essere uguali agli altri uomini… che questo li farà crescere in

> presunzione e pretenderanno privilegi che non gli spettano… e per questo saranno puniti perseguitati e dovranno maggiormente patire di castighi.

I due fogli, dunque, pur presentando una versione diversa della vicenda, riportano entrambi una struttura ed un intento simile. Il racconto non sarebbe stato riportato in origine da un giullare, ma in prima persona da un villano, in particolar modo legato ad una macina assieme ad un compagno. Nel primo foglio il racconto è fatto da un villano ad un altro; nel secondo dai due villani a Cristo, con tono di biasimo, come abbiamo visto. Ciò che è importante notare, a mio avviso, aldilà delle differenze tra i due dattiloscritti, è il fatto che il racconto in origine, e nella prima visione di Fo, non veniva inteso come una narrazione a sé stante, bensì era un'occasione per discostarsi dall'azione evangelizzatrice di Cristo. Il figlio di Dio, però, come si vedrà nel corso del capitolo III, è però sempre declinata positivamente dall'attore-autore ed è per questo, a mio avviso, che Fo sceglie di non procedere secondo quanto indicato da questi manoscritti, nei quali Gesù viene descritto come una figura che può addirittura esser ripresa da due contadini: che alcuni uomini siano maltrattati, dunque, è eventualmente solo responsabilità di Dio, come appare dalla forma del testo presente nelle edizioni a stampa. Il Gesù di Fo, infatti, come accade nel testo *Il miracolo delle nozze di Cana*, non sembra d'accordo con la promessa di un mondo migliore, di un paradiso: egli invita gli uomini a godere del presente e del mondo terreno senza attendere la morte. La scelta dell'attore-autore nel non tener conto del contenuto di questi due fogli dattiloscritti è coerente con la poetica dell'opera.

II.3 Il caso dei *Testi della Passione*

All'interno dell'opera ritroviamo un gruppo di 4 testi che, tra B^{73} ed E^{97} vengono raggruppati in una suddivisione a sé stante, alla fine dell'edizione, intitolata *Testi della passione*: questo compartimento, però, non è presente né in NS^{69}, né in LC né, infine, in E^{03}. Essi sono *Il Matto e la Morte*, *La Madonna incontra le Marie*, *I crozadór* e *Maria alla Croce*.

La tradizione dattiloscritta de *Il Matto e la Morte* è costituita da 7 fogli, nei quali è riportata per intero la prima stesura del testo. In esso sono presenti correzioni sia a macchina che a penna (rossa e blu) e sembrano essere state tutte accolte sia dal copione di Cernobbio sia da NS^{69}. Il titolo del brano, rimasto costante nel tempo, figura anche qui come *Il Matto e la Morte* ed è riportato all'inizio del primo foglio. Nonostante il dattiloscritto vada a capo tra una battuta e l'altra, sarebbe per noi difficile, in assenza del testo di NS^{69} (nonché del copione di Cernobbio) comprendere quale personaggio sia a pronunciarle. Ritroviamo un'unica indicazione: una delle 4 battute dell'Ostessa di NS^{69} viene affidata ad una generica "Donna". Il testo, dunque, si presenta molto fedele a quella che sarà la sua veste nell'*editio princeps*: nel complesso, infatti, le correzioni, pur essendo presenti anche in questo caso, non sono numerose quanto negli altri dattiloscritti analizzati finora.

Per quanto concerne *La Madonna incontra le Marie*, invece, la tradizione dattiloscritta consta di 8 fogli: in 3 di questi troviamo degli appunti preparatori del testo, nei rimanenti 5, invece, troviamo il pezzo per intero. Il primo gruppo, costituito di 3 fogli dattiloscritti, come anticipato, contiene degli appunti preparatori per il testo. In essi ritroviamo solamente correzioni a macchina. Il contenuto di questi fogli alterna brevi accenni alla sinossi del brano a momenti nei quali vengono accennate alcune battute pronunciate in prima persona da personaggi imprecisati (e che possiamo riconoscere solamente da un confronto con il copione di Cernobbio e NS^{69}). Il tessuto testuale si compone per la maggior parte in italiano, con alcuni minimi inserti dialettali, dovuti essenzialmente all'introduzione di brevi embrioni di battuta. Sul piano del contenuto questi appunti preparatori contengono la pianificazione del contenuto dell'intero testo: cominciano infatti con una donna (Zoàna – Giovanna), che corre incontro all'amica Maria e si concludono con lo stupore della giovane Veronica, sorpresa e addolorata dall'aver

rivelato alla madre di Dio il truce destino del proprio figlio. Ovviamente il contenuto di questi appunti è succinto rispetto a ciò che ritroviamo, invece, negli altri 5 dattiloscritti in nostro possesso. Essi contengono, come anticipato, l'intero testo, in una forma molto simile a quella contenuta nel copione di Cernobbio e in NS[69]: non viene indicato il titolo, ma possiamo capire a che testo si riferisca sin dalla prima battuta. Questi 5 fogli dattiloscritti contengono sia correzioni a macchina che correzioni a penna (blu): alcune di esse vengono accolte sia dal copione di Cernobbio, che dalla tradizione a stampa, altre ancora invece assumono una forma ulteriormente diversa nell'*editio princeps*. Sia nel primo che nel terzo foglio troviamo due eliminazioni, e in entrambe i casi si tratta di porzioni di battute di certo non attribuibili a Maria, ma alle donne che le stanno appresso. Infatti una caratteristica di questo dattiloscritto è quella, come in altri casi simili, di non attribuire le varie battute ai personaggi: solo nel primo foglio e in particolar modo per la prima decina di battute ritroviamo una parziale indicazione, che attribuisce gli interventi ai personaggi di Maria, Melia (Amelia) e Zoàna (Giovanna) solo tramite la scrittura, a principio di battuta, delle lettere "M" e "Z", maiuscole e in penna blu. Ciò, se non avessimo il copione di Cernobbio o Nuova Scena, porterebbe comunque al fraintendimento, per ovvi motivi, delle battute di Maria e Melia.

La tradizione dattiloscritta del testo *Maria alla Croce* si costituisce di 5 fogli dattiloscritti nei quali compare la prima stesura del brano per intero. In esso sono presenti sia correzioni a macchina che a penna (blu e rossa): entrambi gli interventi sembrano nella maggior parte dei casi conservarsi nella versione sia nel copione di Cernobbio che nella stampa di Nuova Scena. Anche in questo caso il dattiloscritto non riporta il titolo del testo: è però facile comprendere di che brano si tratti grazie alla battuta d'esordio, che, considerando le correzioni manoscritte, è pressoché identica all'esordio di Nuova Scena. Anche in questo caso le varie battute generalmente non vengono attribuite ai relativi personaggi. Vi sono però alcune eccezioni che si manifestano nel corso del testo e sono dovute a correzioni manoscritte eseguite con una penna rossa e che indicano per alcune battute il personaggio che le pronuncia: ciò accade in particolar modo per alcune battute di Gesù, del Soldato e di Maria. L'elemento più interessante di questo dattiloscritto, però, è il finale: in esso avviene un'importante eliminazione di una sezione testuale che, infatti, non compare né nel copione di Cernobbio, né in Nuova Scena. Data l'importanza del suo contenuto ho preferito riportare tale sezione nella tabella sottostante. Segnalo che le

indicazioni poste in corsivo sono mie aggiunte e supposizioni, inserite al fine di facilitare la contestualizzazione della sezione testuale stessa.

Continua la battuta dell'Angelo – I to lagrem clari laveran via ol gram pecat d'Adamo ch'ha burdegat l'anema del mundo… ol sangu del to fiol ag darà vida noeva e la e-speransa. Par tua defnità fnirà scancelada la cundana che schiscia si malament in vergogna el mestee d'es dona et ogni pecador crierà in omnia parte "oh grazia a ti mandon". *Maria* - ~~Ste toe parole si beli e mulciosi o angiol ol 'gni a nunziam ol de gran lus che vindrà de chi a poc l'è come tant'acqua butada a sidele sora vun che brysa de tut focu… ma mi no brusi angeiul mi aneghi in stu dulore~~. *Gesù*[1] – Ste toe parole a sont mulciose e bele oh angiol. Ol gni' a nunziag ol gran sbarbaj de luxe che vindrà de chi a poc l'è come tant'acqua butada a sidele solavia a vun che brusa de tut focu… ma lee sta dona, no la brusa angiol… sta dona l'è dre' a negà 'ndel so duluri… giuntag acqua su l'acqua no la pol ahidar!

Come si può notare la porzione eliminata riguarda una breve continuazione del dialogo dell'Angelo: il primo dei due interventi da me segnati, infatti, è la prosecuzione della lunga battuta dell'Angelo che nel copione di Cernobbio e in Nuova Scena chiuderebbe il pezzo. Il secondo intervento riportato in tabella, invece, vive nel dattiloscritto di due forme: la prima, poi cancellata, è facilmente attribuibile a Maria, che risponderebbe all'Angelo con estremo strazio e dolore; la seconda è di contro attribuibile dal mio punto di vista a Gesù. Come vedremo nel relativo paragrafo del capitolo III, il finale di questo testo vive di ulteriori modifiche nel tempo. Già dal dattiloscritto a Nuova Scena l'obiettivo di Fo è ben chiaro: togliere spazio al dialogo tra l'Arcangelo Gabriele e Maria. Nel corso della tradizione a stampa dell'opera, lo si noterà in collazione, la focalizzazione del finale è sempre più concentrata sul dolore di Maria: i discorsi consolatori di Gabriele vengono via via eliminati sino ad Einaudi 2003, nella quale il messaggero celeste possiede un'unica battuta, prima di essere cacciato violentemente dalla scena dalla madre di Dio. Le ulteriori battute presenti nel dattiloscritto, infatti, hanno l'esito di "annacquare" la tensione drammatica del pezzo, che, a mio avviso più

[1] Si tratta di una mia supposizione. La battuta potrebbe essere attribuita anche al Soldato, presente anch'esso ai piedi della croce. Credo però, secondo una logica "gerarchica" che solo Gesù potesse avere la capacità e l'autorità, oltre a Maria, di rivolgersi al messaggero celeste.

giustamente, viene progressivamente ad aumentare nel momento in cui Fo decide nel 2003 di troncare il brano con le urla strazianti della Vergine.

Il testo de *I crozadór* possiede la tradizione più cospicua tra tutti i *Testi della Passione*: essa si compone per l'appunto di ben 11 fogli dattiloscritti. Per meglio comprendere il contenuto di questo materiale, si tenga conto della struttura generale del testo per come si presenta in Nuova Scena (il brano, infatti, non è presente nel copione di Cernobbio). Il testo è suddivisibile in tre grandi momenti: il primo, nel quale gli inchiovatori, intonando un macabro canto, crocifiggono Gesù alla croce; il secondo, nel quale questi chiedono l'aiuto del Matto (che si rifiuta di soccorrerli) e giocano con lui coi dadi e i tarocchi; e l'ultimo in cui il Matto dialoga con Cristo ai piedi della croce, tentando di strappare il figlio di Dio al suo atroce destino. In Nuova Scena, dunque, questi tre momenti sono rappresentati in maniera compatta e in un unico testo, tutti assieme. Dalla lettura dei dattiloscritti, invece, e soprattutto grazie ad alcuni interventi manoscritti in essi presenti, deduciamo che la costruzione drammaturgica del testo sarebbe stata diversa, almeno in principio: vediamo come. Anzitutto capiamo come poter suddividere questi 11 dattiloscritti in nostro possesso: un primo gruppo comprende i primi 4 fogli e fa riferimento al primo momento citato in precedenza, ovverosia quello che narra l'atto della crocefissione; 2 altri dattiloscritti sono da considerarsi, come dice un appunto manoscritto apposto nel primo dei due fogli, come un «inserto dopo lo svenimento della Madonna» (e con svenimento, si fa dal mio punto di vista riferimento al mancamento che la Madonna vive poco prima di dialogare con l'Arcangelo Gabriele, nel testo de *Maria alla Croce*); successivamente un gruppo di altri 4 dattiloscritti narra della vittoria del Matto contro i crociatori (grazie all'aiuto di Cristo) e del suo tentativo di sottrarlo alla sua condanna (l'ultima delle tre sezioni del brano di Nuova Scena): come si può notare l'unico momento che non presente nei datiloscritti è il secondo di NS[69], ovverosia quello in cui i crociatori chiedono al Matto di venire loro in aiuto. Un ultimo foglio dattiloscritto, per finire, è costituito da degli appunti, molto brevi, che descrivono l'abbozzo della struttura del dialogo tra il Matto e Cristo (l'ultimo momento del brano): dal mio punto di vista si tratta di un documento incompleto; è molto strano, infatti, che Fo abbia trascritto un abbozzo d'appunti solamente per la conclusione del testo, è più facile pensare che questo sia l'unico foglio che della struttura embrionale di questa giullarata ci sia rimasto. Ma, data la complessità di questo materiale, ho deciso di riassumere in una tabella come questi

materiali vadano, da quanto ho desunto nella mia analisi, collocati sul piano della consequenzialità drammaturgica dell'opera.

11 dattiloscritti de *I crozadór*[2]	Rapporto drammaturgico tra i dattiloscritti e le porzioni del testo *Maria alla Croce*.
4 dattiloscritti	Crocefissione di Cristo per mano dei crociatori, inizio de *I crozadór*
	Testo di *Maria alla Croce* sino allo svenimento di Maria.
2 dattiloscritti	Il Matto inizia a giocare ai tarocchi ai piedi della croce.
	Dialogo tra Maria e l'Arcangelo, conclusione del testo di *Maria alla Croce*.
4 dattiloscritti 1 dattiloscritto	Vittoria del Matto contro i crocefissori e dialogo tra il Matto e Cristo. Appunti preparatori del dialogo tra il Matto e Cristo.

I primi 4 dattiloscritti, si riferiscono dunque alla prima parte del testo di Nuova Scena, e narrano il momento in cui Cristo viene spogliato e affisso alla croce. I crociatori intonano un canto ritmando i colpi del proprio martello e deridono il figlio di Dio che risponde alla violenza con alcuni lamenti di sofferenza. Questo gruppo di dattiloscritti arriva sino al punto in cui Nuova Scena pone una didascalia che dice

> *Il matto giocando ai dadi e a tarocchi ha vinto la tunica di Cristo e le paghe dei «crociatori*».

L'ultima parte del quarto foglio di questo gruppo di dattiloscritti, però, propone anche una sezione testuale che viene completamente soppressa dall'*editio princeps* e che precede, drammaturgicamente, il momento in cui inizia il momento del gioco tra il Matto e i crocefissori. In questa sezione soppressa, presente solamente in forma dattiloscritta, si parla dell'ultimo atto della crocefissione, quando il capo dei crociatori affigge i chiodi ai piedi ed erige la croce, compiacendosi per il bel lavoro compiuto. Non c'è, a mio avviso, un vero e proprio motivo per il quale questa sezione sia stata eliminata: l'unico, forse, è che Fo l'abbia ritenuta superflua e stucchevolmente macabra, e abbia dunque proceduto ad eliminarla, procedendo con la didascalia sopracitata e alludendo così all'immediato inizio del gioco.

[2] Il titolo si riferisce ad Einaudi 2003. Il testo di Nuova Scena era intitolato *Gioco del matto sotto la croce*.

Il secondo gruppo dattiloscritti in nostro possesso, come anticipato, reca in alto nel primo dei due fogli un appunto (probabilmente della mano di Fo) che lo descrive come un «inserto», da inserire successivamente al momento dello svenimento della Madonna. In queste due pagine dattiloscritte, infatti, ritroviamo il dialogo tra il Matto e i crociatori, o almeno questo è quello che sembrerebbe, dato che non è precisato chi sia a pronunciare le battute. Il Matto, in questi due fogli, si gioca a tarocchi e a dadi orecchini e anelli sottratti alle pie donne (in particolar modo a Maddalena) e, successivamente, per vincere, chiede aiuto a Cristo, che prontamente lo aiuta. Questo momento, come anticipato non è presente in Nuova Scena, poiché è riassunto nella didascalia sopra riportata. La prima volta in cui vediamo riportato per esteso il momento del gioco e in cui si parla dell'aiuto che Cristo avrebbe dato al Matto è la seconda versione de *I crozadór*, riportata per la prima volta da Einaudi 2003. Insomma: questi due dattiloscritti d'inserto non sono mai stati riportati nelle stampe se non, per la prima volta, in Einaudi 2003, edizione nella quale ritroviamo ben due versioni del testo, come vedremo (la prima, sostanzialmente conforme a Nuova Scena e studiata per più attori e la seconda, presente solo in E^{03}, appunto, e studiata per un unico giullare recitante). Tutto ciò, sebbene non sia coerente con Nuova Scena, rispetta le prime volontà di Fo, espresse negli *Appunti per la passione dei comici dell'arte*, all'interno dei quali, per essere precisi nel quarto foglio, ritroviamo queste parole:

> Dopo l'arrivo della Madonna. Prima che si metta a parlare con l'angelo. I soldati e gli aguzzini si giocano gli orecchini e l'anello della Madonna… Fingendo di sorreggere la Maddalena le toglie la collana e così ripete alle altre due Marie. Anche a quella che non sviene. Poi ritorna presso ai soldati e torna a proporre la scommessa. Pian piano vince tutto.

Al termine del dattiloscritto, infatti, ritroviamo una didascalia in stampatello maiuscolo che recita così:

> Il Matto[3] ritorna alla bisca: la Madonna dialoga con l'Angelo.

[3] Mentre la successiva parte di questa didascalia è battuta a macchina, queste prime due parole sono state aggiunte a penna (sembrerebbe la mano di Fo).

In sostanza capiamo questo: questi due dattiloscritti narrano di un evento, quello dell'inizio del gioco del Matto ai piedi della Croce, che si svolgerebbe nel cuore del testo di *Maria alla Croce*, tra lo svenimento di Maria e il dialogo di questa con l'Arcangelo Gabriele.

L'ultimo consistente gruppo di dattiloscritti di questa giullarata è composto di 4 fogli, come anticipato, nel quale si narra della vittoria del Matto sui crocefissori e del suo dialogo col figlio di Dio crocifisso. Questa porzione testuale riguarda tutto ciò che è presente nel pezzo di Nuova Scena in seguito alla didascalia sopracitata, che riassumeva il gioco dei dadi e dei tarocchi. Questa, nei dattiloscritti, è suddivisibile in due momenti: i primi due fogli riportano il dialogo tra il Matto e i crociatori, che noi intuiamo essere collocato appena dopo la conclusione della vittoria del Matto; gli ultimi due, invece, il dialogo tra il Matto e Cristo. La prima parte del primo foglio, però, non risulta presente in Nuova Scena e narra di come i crociatori raggirino il Matto che capiamo aver raccontato loro del proprio incontro con la Morte: la parte è tagliata di netto, un lungo segno in penna blu divide questa porzione dalla restante parte del foglio, che invece è presente nell'*editio princeps*. Tutti gli 11 fogli dattiloscritti sono colmi di correzioni, ma in questi 4, però, le correzioni sono più lunghe e consistenti e per lo più a penna (anche se sono presenti anche delle correzioni a macchina). La restante parte del pezzo, dunque, è molto fedele alla forma presente in Nuova Scena, edizione che tiene perfettamente conto di ogni intervento manoscritto e correttivo applicato in questo gruppo di dattiloscritti.

Insomma: la tradizione dattiloscritta della prima stesura de *I crozadór* è, come credo si possa essere intuito, alquanto complessa. Il testo, risulta "sezionato" in piccole porzioni che solo in Nuova Scena trovano una compattazione. Questa giullarata (che il lettore dell'*editio princeps* poteva comunque intuire essere drammaturgicamente molto vicina al momento narrato dal testo di *Maria alla Croce*), risulta indissolubilmente legata al dialogo tra Maria e il figlio crocifisso. La genesi dei due brani, dunque, affonda le proprie radici, forse, in un magmatico e pluriforme evento compositivo, che solo in Nuova Scena, dal mio punto di vista, viene a cristallizzarsi definitivamente in due brani distinti. Per quanto riguarda, invece, i due dattiloscritti d'inserto (come li definisce Fo nel suo appunto a penna) essi possono essere considerati l'origine di quella tradizione testuale parallela, di quel testo per "un solo giullare" destinato ad aver, come vedremo, molta più fortuna sulla scena rispetto alla forma corale presente nelle edizioni a stampa: quella forma

monolgante che, come detto, ritroveremo per la prima volta in un'edizione ufficiale dell'opera, in Einaudi 2003.

II.4 *La resurrezione di Lazzaro* e il suo inedito antecedente: *il Banditore Buffone e il Venditore di unguenti*.

Dall'analisi della tradizione dattiloscritta e manoscritta di una delle più importanti giullarate dell'opera, *La resurrezione di Lazzaro*, ho potuto osservare l'esistenza di alcuni documenti contenenti un testo inedito che, fino a prova contraria, non ha mai visto la luce delle stampe: ma andiamo con ordine. Le testimonianze che ho potuto osservare in prima persona presso l'Archivio di Verona riguardo il brano di Lazzaro, contano una totalità di 35 fogli: 10 di questi sono manoscritti, ben 25, invece, dattiloscritti. Vediamo, dunque, di analizzare e descrivere questi preziosi documenti un gruppo alla volta.

Il primo blocco documentario è costituito da una coppia di fogli manoscritti, nei quali è contenuta la prima scaletta del testo. Si tratta di veri e propri appunti, scritti utilizzando penna blu e penna rossa, nei quali si susseguono porzioni di battute in dialetto, e alcune parole chiave. Il contenuto, sebbene schematico, riassume l'intera ossatura del brano: dall'arrivo al cimitero del primo visitatore sino alle urla di denuncia di uno degli spettatori, derubato della propria borsa.

Il secondo ed ultimo nucleo di testimonianze manoscritte consta di 8 fogli, scritti in penna verde, nei quali è contenuta la traduzione italiana dell'intera giullarata: la datazione di questa testimonianza è però controversa. L'Archivio Fo Rame online, nel riproporlo nella sezione *Appunti* nella pagina dedicata ai documenti di *Mistero Buffo*, lo associa al 1966 con la catalogazione «Appunti manoscritti di Dario Fo: traduzione dal dialetto all'italiano del monologo "La resurrezione di Lazzaro" che fa parte di "Mistero buffo"».[1] Marisa Pizza, di contro, che dimostra di aver visionato e analizzato alcuni dei dattiloscritti e manoscritti dell'opera, data il manoscritto tra il 1969 e il 1970[2]. Dalla lettura del materiale risulta che la traduzione riportata non sia fedele puntualmente a nessuna delle traduzioni presenti nelle varie edizioni a stampa: tra tutte, ed è un fatto assolutamente curioso, questa traduzione sembra però assomigliare più che a NS[69] o alle prime Bertani,

[1] Per una puntuale consultazione riporto il link relativo: http://www.archivio.francarame.it/scheda.aspx?IDScheda=1407&IDOpera=106.

[2] PIZZA, *Il gesto, la parola, l'azione. Poetica, drammaturgia e storia dei monologhi di Dario Fo*, cit., p.216. Nel volume non è esplicitato il motivo di questa datazione: da ciò che Pizza afferma in una nota relativa ad un'immagine di tale manoscritto, da lei riportata nel proprio libro, ella sembra asserire che la datazione sia stata fatta dall'Archivio stesso. Poiché la studiosa afferma di aver ritrovato il manoscritto in «Cartella n.12» è altresì sicuro che il materiale di *Mistero Buffo* abbia subito una ricollocazione negli anni. Dall'uscita del manuale di Pizza, infatti, sono ormai trascorsi ben 17 anni.

ad E^{03}. Ciò lo capiamo dalle prime porzioni della traduzione, nella quale la scansione delle battute e i contenuti delle stesse assomigliano di certo (in numero e sostanza) decisamente più all'ultima edizione torinese che al testo dialettale dell'*editio princeps* o alla prima edizione veronese (che è anche la prima, come abbiamo visto nel capitolo precedente, a proporre per l'appunto una traduzione dei pezzi dell'opera). Si potrebbe dire, infatti, che questa particolare testimonianza manoscritta riporti una versione del pezzo ben più "avanzata" degli anni in cui è stata composta: le edizioni ad essa più vicine sono NS^{69}, LC e B^{73} ed in nessuna di esse ritroviamo una forma testuale ad essa più simile, come detto, di E^{03}. Ciò avviene poiché, dal mio punto di vista, già all'altezza dei primi anni Settanta, la tradizione spettacolare del *Mistero Buffo*, comincia inarrestabilmente a scindersi: il mondo del palcoscenico (e della parziale improvvisazione) da un lato, quello della pagina stampata, dall'altro. Questi 8 fogli manoscritti, dunque, fotografano a mio avviso una versione del testo che probabilmente veniva recitata già nei primi anni Settanta e, chissà, forse prima. Il fatto che solo nel 2003 ritroviamo nelle stampe una forma che, per quanto vi siano comunque alcune differenze sostanziali (tra tutte, ad esempio, la citazione di Giuda, descritto a seguito di Cristo nell'entrata del camposanto, non presente in nessuna delle edizioni a stampa), si avvicini a quella proposta dalla mano di Dario Fo in queste pagine, ci dimostra che la vita di quest'opera, come vedremo anche nel capitolo III, è ben più viva e movimentata di quanto le redazioni a stampa, dal mio punto di vista, potrebbero mai comunicare. Per quanto riguarda la datazione, dunque, penso sia più opportuno basarsi su quella proposta da Pizza, poiché nelle edizioni a stampa pubblicate (o prossime alla pubblicazione) in quegli anni (1969, 1970), non troviamo alcun riscontro concreto relativamente al contenuto di questo manoscritto: è plausibile infatti che il brano testimoniato da questa traduzione non solo faccia riferimento ad una forma del brano mai riportata nella pagina stampata (se non nel simile adattamento di E^{03}) ma anche di certo posteriore al 1966, anno nel quale i documenti da noi analizzati sono sempre molto simili (se si tiene conto anche delle varie correzioni in esse presenti) ai contenuti di NS^{69}.

Procedendo poi con l'analisi dei testimoni ho innanzitutto notato l'esistenza di 7 fogli nei quali è sempre presente una traduzione della giullarata, però in forma dattiloscritta. Questi documenti riportano una traduzione molto simile a quella proposta dagli 8 fogli manoscritti appena descritti: l'organizzazione dei contenuti, l'ordine e la quantità delle battute e la presenza di alcuni dettagli (cito nuovamente, come punto di

riferimento, la presenza di Giuda al camposanto) sono quasi perfettamente simili ai manoscritti di cui ho parlato poco fa. Questi dattiloscritti contengono varie annotazioni a penna nera che principalmente hanno due scopi: dividere le battute le une dalle altre e introdurre elementi non presenti nel dattiloscritto. Una di queste introduzioni, «Ehi! Ho vinto io eh!», è una battuta che si trova alla fine del foglio 5 ed è stata aggiunta tramite l'utilizzo di un pennarello di color grigio, ed è probabilmente pronunciata dal vincitore della scommessa[3]. Quest'aggiunta, non presente nel dattiloscritto, è invece ben inserita, in penna verde, nel foglio 7 del gruppo di manoscritti di cui ho parlato prima: ciò mi induce a pensare che questi 7 dattiloscritti siano precedenti a quella traduzione e, dunque, correttamente databili attorno al 1966, come riportato anche in Archivio.

Un'ulteriore ed importante testimonianza, è costituita da 2 fogli dattiloscritti nei quali è contenuta una scaletta dal contenuto decisamente curioso, che narra una strana vicenda avvenuta prima del miracolo della resurrezione. Giuda, accompagnato da una moglie (che successivamente risulterà essere la moglie di un Buffone), giunge al camposanto. Egli ha appena ricevuto una proposta da parte di un venditore di unguenti, il quale ha l'intenzione di iniziare una fruttuosa collaborazione con Gesù, da lui percepito come abile fomentatore di folle. Di fronte alle richieste del venditore, però, Giuda si manifesta offeso tanto che «sta per andarsene» perfino. Il venditore non capisce che Cristo compie i miracoli per il semplice obiettivo di fare il bene, senza un personale tornaconto. Sullo sfondo, intanto, Lazzaro viene resuscitato: un buffone, giunto al cospetto dei dialoganti, annuncia la riuscita del miracolo. L'evento dunque non viene narrato direttamente, ma riportato ai dialoganti da un ulteriore personaggio. Il vecchio unguentario, credendo che «un santone che fa di questi miracoli senza pretendere quattrini, prima o poi darà fastidio ai preti e lo faranno fuori… e verranno da lui i suoi seguaci a cercare unguenti per il suo corpo ammazzato prima di seppellirlo», decide dunque di organizzare una messinscena, per dimostrare di poter inscenare una resurrezione e poter così rubare la scena al figlio di Dio. Il Buffone, che prima era stato licenziato dal vecchio e ora, invece, riassunto, si fingerà morto e la di lui moglie reciterà un pianto disperato. Qualche curioso giunto, però, annusando il finto morto si accorge che «non puzza come il Lazzaro», e che «è ancora caldo». Il Buffone e sua moglie, infine,

[3] Come vedremo nel relativo paragrafo del capitolo III, alcuni uomini si divertono a scommettere sul fatto che Cristo sarebbe o meno stato capace di resuscitare Lazzaro, ormai sepolto da alcuni giorni.

se ne vanno abbracciati l'un l'altro mentre il vecchio venditore viene aggredito dalla folla. In questi appunti viene dunque proposta una sinossi che nulla ha a che fare con il brano de *La resurrezione di Lazzaro*. Nessuno di questi personaggi è presente nella giullarata di Fo: non vi sono il Buffone e sua moglie, non vi è il vecchio venditore di unguenti e nemmeno Giuda (del quale, come abbiamo visto, è accennata la presenza non dalle edizioni a stampa ma solamente dalle due traduzioni italiane del brano che abbiamo analizzato prima). Capiamo che in questo sviluppo l'evento della resurrezione non avviene nemmeno sullo sfondo, come accade nella giullarata, bensì viene riportata da un altro personaggio. La centralità è affidata alla figura del venditore di unguenti che con ogni sforzo cerca di emulare l'atto di Gesù al fine di renderlo fonte di guadagno, suscitando, quasi ironicamente, il disprezzo del più infedele tra gli apostoli, Giuda.

Gli ultimi documenti relativi a questa particolare tradizione si costituiscono di due gruppi di dattiloscritti: uno di 8 fogli, l'altro di 6; ma analizziamone uno per volta. Il primo dei due, costituito da 8 fogli dattiloscritti, viene a costituirsi come una narrazione continua ma, ai nostri occhi, risulta composto di due nuclei tematici differenti: i primi 5 fogli riportano un dialogo tra un vecchio Unguentario e un Banditore; gli ultimi 3, invece, riportano il testo de *La resurrezione di Lazzaro*, così come compare in NS[69]. Ecco che si viene a costituire una soluzione di continuità tra la giullarata di NS[69] e l'inedito testo del Banditore e l'Unguentario: il miracolo di Lazzaro, dunque, non sarebbe altro che lo sviluppo del dialogo tra le due particolari figure. Ma quale relazione esiste tra i due brani? L'Unguentario ha da poco licenziato il proprio banditore, da lui giudicato uno scansafatiche. Un nuovo personaggio, un Banditore, si candida per sostituirne il ruolo e cerca di dar subito dimostrazione delle proprie doti oratorie, sforzandosi di attirare più gente possibile al banco vendita dell'Unguentario. Il Popolo, però, si dimostra distratto, attratto da ben altro. I due scoprono da alcune persone nella processione che poco più in là, in un camposanto, un santone sta addirittura resuscitando un morto. All'Unguentario, dunque, scacciato anche il nuovo Banditore, viene un'idea: chiedere al santone di collaborare, di attirare la gente al proprio banco, permettendo a lui e sua moglie di smerciare in grande quantità i propri prodotti. Ecco, dunque, il legame narrativo tra i due pezzi: l'Unguentario cerca di coinvolgere Gesù, che lì appresso stava svolgendo la resurrezione di Lazzaro, nel proprio commercio. Al termine dei 5 fogli, infatti, ne troviamo 3 narranti la giullarata de *La resurrezione di Lazzaro* sostanzialmente identica

alla forma con la quale compare in NS[69]. In questi 3 dattiloscritti ritroviamo alcune correzioni sia a macchina che a penna: tutte le ritroviamo recepite nell'*editio princeps*, che sembra dunque essersi basata su questi fogli per la stampa della giullarata: nel copione di Cernobbio, infatti, nessuno dei due pezzi è presente; né l'inedito dialogo, né il brano della *La resurrezione di Lazzaro*. Si specifica inoltre che il testo per com'è presente in questi 3 fogli non corrisponde alle due traduzioni di cui si è parlato all'inizio del paragrafo.

Ciò che immediatamente comprendiamo, dunque, è che non vi è alcun legame contenutistico tra questi 8 fogli dattiloscritti e i 2 di cui ho parlato prima. L'abbozzo in essi presenti, infatti, come il lettore potrà constatare, è ben diverso dallo sviluppo narrativo presente in questi altri dattiloscritti. Il generico Buffone, semplicemente descritto come un umile servo del vecchio Unguentario diventa un Banditore Buffone (nome riportato, come dirò meglio dopo, anche nel titolo del foglio d'abbozzo della giullarata presente nel quinto foglio degli *Appunti*); non vi è Giuda e la donna presente è la moglie dell'Unguentario e non del Buffone. Inoltre, se nei 2 dattiloscritti ritroviamo lo svolgimento del finto miracolo messo in scena dal Buffone e dal vecchio Unguentario, qui il personaggio che il vecchio cerca di coinvolgere, il Banditore, si rifiuta di collaborare e non ha luogo alcuna messinscena. Insomma: si trattava di un nucleo nel quale il miracolo di Lazzaro veniva citato come avvenuto, e per di più in lontananza; in questi 8 dattiloscritti, invece, il miracolo viene narrato, e nello specifico senza soluzione di continuità con il dialogo tra Banditore e l'Unguentario. Se si analizza quanto scritto, negli *Appunti per la Passione del Comici dell'Arte*, precisamente nel quinto foglio, ritroviamo, come anticipato, la scaletta di questo testo e come titolo è riportato il seguente: Il Banditore Buffone e il venditore di unguenti. Questa per noi è la prova che il personaggio che ritroviamo in questi dattiloscritti definito semplicemente "Banditore", sia effettivamente il Buffone del gruppo di due dattiloscritti prima analizzati (che alla figura del Banditore non fanno alcun riferimento)

Un ultimo gruppo di 6 dattiloscritti, infine, riporta, ben suddiviso battuta per battuta (cosa che non accadeva negli 8 dattiloscritti di cui ho appena parlato) gli interventi del Banditore e dell'Unguentario. Il dialogo tra i due, però, compare solo: viene totalmente soppressa la narrazione del miracolo di Lazzaro. Le correzioni (a macchina o a penna) riportate nel precedente manoscritto vengono in questi 6 fogli a realizzarsi: per questo è

evidente che quest'ultimo gruppo di documenti sia posteriore agli 8 fogli di cui ho parlato prima. Capiamo, dunque, che in una successiva elaborazione di questo materiale, Fo ha scelto di scindere i due brani: tra i due, però, ci insegna la storia di *Mistero Buffo*, a sopravvivere sarà solamente quello de *La resurrezione di Lazzaro*. Ciò che più rappresenta una vera e propria forma embrionale di questo sviluppo testuale di questo dialogo, è riassunta nel quinto foglio degli *Appunti* (vedi paragrafo II.1), nei quali la sinossi riportata rispetta perfettamente il brano per come viene narrato in questi 6 dattiloscritti. In origine, dunque, il dialogo tra il Banditore e l'Unguentario era da ogni punto di vista parte del progetto di Fo, addirittura in un documento in cui a *La resurrezione di Lazzaro* non si fa il minimo accenno. Nella *Scaletta* (vedi sempre paragrafo II.1), invece, il pezzo non è più presente: già nel primo prospetto spettacolare dell'opera questo pezzo scompare.

Prima di procedere nell'analisi del materiale, riporto qui di seguito due tabelle riassuntive, con l'obiettivo di render chiara al lettore la relazione contenutistica tra i vari documenti citati in questo paragrafo: la prima propone l'esposizione ordinata dei testimoni con il loro relativo contenuto, la seconda mira a proporre la probabile relazione cronologica tra di loro.

Tradizione relativa a *La resurrezione di Lazzaro*	
Tipologia documento	Contenuto
2 fogli manoscritti	Scaletta a penna del brano de *La resurrezione di Lazzaro*
8 fogli manoscritti	Traduzione italiana de *La resurrezione di Lazzaro*
7 fogli dattiloscritti	Traduzione italiana de *La resurrezione di Lazzaro*
2 dattiloscritti	Scaletta contenente un dialogo tra un Venditore di unguenti, un Buffone e Giuda
8 fogli dattiloscritti	5 fogli contenenti un dialogo tra un Banditore e un Unguentario, 3 contenenti *La resurrezione di Lazzaro*
6 fogli dattiloscritti	Sviluppo del solo dialogo tra il Banditore e l'Unguentario

Documento	Probabile anno di composizione[4]
2 fogli dattiloscritti (scaletta)	1966
2 fogli manoscritti (scaletta)	1966
8 fogli dattiloscritti (due testi)	1966
6 fogli dattiloscritti (un testo)	1966
7 fogli dattiloscritti (traduzione)	1966
8 fogli manoscritti (traduzione)	1969/1970

Ho deciso di riportare in tabella al termine di questo paragrafo l'intero brano inedito, basandomi su quest'ultimo gruppo di 6 dattiloscritti, contenenti per l'appunto il dialogo tra il Banditore e l'Unguentario. Nel trascrivere il pezzo inedito ho naturalmente tenuto conto anche delle correzioni manoscritte in esso presenti. Il testo è seguito da un breve commento.

Il Banditore Buffone e il Venditore di unguenti[5]

ASPIRANTE BANDITORE – Majstar pardoneme, a si vui ol onguentari?

UNGUENTARIO – Si, a sont mi quel

BANDITORE[6] – Oh omo benedeto… laseme che av vàrdi, che av base i mani… feve tocar…

UNGUENTARIO[7] - Ohi mato, che te cata?

BANDITORE – Vui si l'omo pu fortunat che no' gh'è ol mundo… ml'ha dit l'oracolo…

UNGUENTARIO – L'oracolo vl'ha dit?

BANDITORE – Si, ol m'ha dit: "tuto quelo che ghe sorte par la boca de quelo majstar o l'è prezioso… provì a spuare…

UNGUENTARIO – Ho de spuare mi?

BANDITORE – Si vui… boj verificare sl'è vera co' l'ahit dit l'oracolo… dime la man drita e spuì… oplà!

UNGUENTARIO – Disgrasiò… m'ahit fat spuare in 't'la man…

[4] La datazione di questi documenti, come accade per la tradizione di ogni altro testo di *Mistero Buffo*, non è deducibile dai documenti stessi. Mi baso sulle indicazioni fornitemi dall'archiviazione fisica e online del materiale. L'obiettivo di questa tabella è quello di istituire la più probabile relazione cronologica tra i testimoni, basandomi essenzialmente sui contenuti in essi proposti.

[5] Come anticipato in nota 5, il titolo non è presente in questi dattiloscritti, bensì nel quinto foglio degli *Appunti per la Passione dei Comici dell'Arte*. Si è scelto dunque, nel trascrivere la giullarata, di utilizzarlo.

[6] A partire da questo punto Fo riporta l'attribuzione della battuta come «Banditore», «Band.» oppure non inserisce del tutto il nome del personaggio. Ho deciso di procedere riportando ogni volta il nome del personaggio per esteso.

[7] Da questo punto in poi il dattiloscritto abbrevia in «Unguent.» o «Ung.»: ho perciò deciso di riportare sempre all'inizio di ogni battuta il nome del personaggio per esteso anche in questo caso.

BANDITORE – Par no che andase a fornir partera sta roba preziosa… feime vardà… (*Guarda lo sputo che ha nella mano*).[8] Mi no capisso proprio come posa esser preziosa sta spua.

UNGUENTARIO – Ne manco mi!...

BANDITORE – Bon, ma o l'è sempre mejor no' l'ofender l'oracolo che s'inrabise quel tegnivela de conto sta spua preziosa… chissa che no' la guarisa de qualch maladia… che no' la fassa cresere i cavej! (*Obbliga il vecchio a mettersi la mano in testa*)[9].

UNGUENTARIO – Scaroso porscelo… co' ti me fait fare…?

BANDITORE – No' ve inrabì, che un omo fortunat no' le deve inrabirse, de contra el deve star sempre in 'legria contento… A si cuntento vui?

UNGUENTARIO – Si che a g'ho un bon mestier e una sposa sovine et inamorossa.

BANDITORE – Innamorossa de vui?

UNGUENTARIO – Si de mi, e di chi donca?...?

BANDITORE – E la è bela sta sposa zoina?

UNGUENTARIO – Si, a l'è bele belisima…

BANDITORE – E la è innamorossa [10] de vui?

UNGUENTARIO – Si de mi…

BANDITORE –A vl'ha dito le?

UNGUENTARIO – Si…

BANDITORE – E vui ag credit, av n'set convinto?...

UNGUENTARIO – Ag sont convinto si…

BANDITORE – Oh ag aveva reson l'oracolo che vui et l'omo plu fortunat che no gh'è ol mundo… co' sieito ben convinto! Vui g'averet presto un bambino e sarit contento…

UNGUENTARIO – Un bambin? V'l'hai dit l'oracolo?

BANDITORE – Si… e ol m'ha dito anco che ol bambin ol gavarà i stesi oregi de vui, e ve someierà anco ne le mane e in dei dii de i pie…

UNGUENTARIO – Oh ti me ddait una gran nuvela…

BANDITORE – E tuta la zente o la vegnarà meravegiada e dumanderà: "Ma come la pol eser vegnuda sta sumeiansa?"

UNGUENTARIO – No' capisco?

BANDITORE – Nemanco mi… e ne manco a i altri podaran capire co' l'è un enigma de l'oracolo che no'l parla mai ciaro quel…

UNGUENTARIO – Ag dimandarò a la mia sposa… co' l'è vispa de servelo… e la ma darà toti i spiegasion.

[8] Il corsivo è mio.

[9] Corsivo mio. Inoltre, nel dattiloscritto, la didascalia figurava in stampatello maiuscolo).

[10] La lezione riportata a testo è una mia correzione dell'evidente errore «inarrosa», presente nel dattiloscritto.

BANDITORE – Si toti i spiegasio… e vui saret convinto e contento… homo fortunat che siet vui! Si tanto fortunat che in questo momento ve borla a doss la pu granda de e fortune.

UNGUENTARIO – La qual?

BANDITORE – Quela de incontrarve a mi!

UNGUENTARIO – A ti?

BANDITORE – A mi… Ohj feve tocar de novo… che me possa tacarme anca a mi sta gran fortuna co' ghi adoso de poderve incontrar con mi… che mi ne podo gimai incontrarme che coi i altri…

UNGUENTARIO – Ferme che am fait galitigo…

BANDITORE – Bon… astag fermo… ma vui vardime ben e indivinì che a sont mi… 'pecì che av voi aidarve un poc… M'han dit che vui set restà sanza ol banditor che ag faga gnì la gente intorna al banco a comprar i onguenti?

UNGUENTARIO – Si ag sont restad sanza… che quel zovin che g'havevo prima a l'ho dout descasare che o l'era un poltron baloso…

BANDITORE – Ol no 'l sarà contento el vostro bambin se ol 'gnirà a savere che vui gh'avit descasado ol parente pu prosimo.

UNGUENTARIO – Pu prosimo parente quel zovin? No' capisco…

BANDITORE – Ne manco mi… O le sont tute cose che dise l'oracolo misterioso!... Ma no' stemo a andar de fora del discorso… Chi a sont mi?

UNGUENTARIO – Chi et ti? …At l'hait desmentegat?

BANDITORE – No, ma a voj che vu l'indevinit… che mi sont ol banditor novelo che vui cercet… par ol vostro banco… De prescia alora induvinat!

UNGUENTARIO – Ag sont: ti at set quel… ol banditor!

BANDITORE – Ohi che furbacion viscul che sit vui… che l'avrit induvinat a la prema bota… tanto de capelo a sto grand servelo majster… laseme che av toca la man… no, quel'altra sanza spua… alora a semo d'acord che da questo momento mi ha sont el vostro banditor… ol vostro ciarlador in banco de vu… in compenso vui am darit dui basloti de menestra al dì e un para de braghe a la semana.

UNGUENTARIO – A la semana?... Come ol vait che t'isconsumi tante braghe, ti?

BANDITORE – A no' sont mi che insconumarà le braghe, ma i clienti de vui che mi ag farò comprar i vostri onguenti e che i de poscia i vegnaran a darme gran pesciadi in dol de drio a mi che i g'ho fregadi!

UNGUENTARIO – E no' podarestu farte dar pesciade in testa che mi pu volentera at' daria tri capeli a la semana de farte sconsumar?

BANDITORE – No che no podo, che mi a g'ho la desgrazia de averghe ol servel sota al capelo e no derento a le braghe, come a ghi la fortuna d'averghelo vui… Ma non sti a casciarve per la spesa, che mi av farò gnì scioro de un mude palanchi col farve vender tuti i unguenti e le erbe e le pilole che g'avit de scorta… e a mi

iscumeti chi loga che vui saret, intorna a tri dì, ubligat a trarve foera anco i caper d'ol nas per farve le pilole da vendare in vaseti, par ol mal de testa…

UNGUENTARIO – Oh ben, d'acordi, ag voi propri dat fiducia… monta al banco e fam vedee de subet coset tanto von ciarlador 'me te disi!

BANDITORE – Pàseme ol tamburo ch'ha fag restar me un loch instrunsat. !Zentil homeni mei e popul degno cavajeri e done de quele, putane e fjol de quele… AUDITE!... almac che no g'avit l'oregia storna 'gnì toti chi d'intorna… stì cito, scop no disì parola, che a parlar ag son già mi de trop. Mi ha sont el ciarlador de sto gran segnor medicus ontuentario, chi loga a pres de mi insetad sul tafanari, che l'ha descuverto onguenti e 'mpiastri oesti pisti e rimpiastidi de far meravegiare fin'anco i stupet rembambidi. G'avemo chi lo' un onguento fait con graso de sazare vergina, vergine ol grasso, nbo la sanzara cole sansare a sont visiose in fine de ziovinete pena nade e no ghe pol trovarne gimai d'imacolate… Bon sto onguento de graso sanzaroso ol g'ha ol portento portentoso de far frosire in sul stomego a e done, quei bugnoni tondi che ha fan slusegar i ogi a i omeni e biasegar la lengua zocondi. Par chi g'ha la dona, ma no' po' cavarse el gusto de averghe fiol… mi no' voj cercarghe ol gusto che no' l'è tanto mascio, mi ghe consejio de torse sus to impiastro e a ghe seguti che aderetro a una semana ol g'avaraà la sposa pregna pu che na cavagbna… e staga atento de no' vardà pu' iniuna dona co i ogi de sgiunta che quela de bota la 's sentirà de ves gniuda in cinta… è capitat a vun che de quel impiastro sn'aveva spalmat tropche a g'han dovut meterghe i papaogi me a un mul bardot… per no' lasarghe vardà e done d'intrisada che a ogni ogiada a l'era una empregnada. Un ogiada che, un ogiada la tuto ol paes ol s'era sgiunfà… g'aveva ingravidat na vecia d'utant'ani, na sura e quatro nani, un fra co la barbeta un romita e la sua cavreta… Gh'avem onguenti par omnia malatia, catarro, rogna cagàgnia o sorolia par quatro palanchi av liberi dla tegna, guarisi fina ol cancar ca ve vegna… ol cancaro ch'at vegna a ti… o bagolon malnat…

UNGUENTARIO – Che varda che nol te vola scoltà niuno, che i se ne vano fora tuti da sta piasa…

BANDITORE – No capisco cosa va a suced… disime bona zente e popul 'gnorante in dove a si drio andare che no' mi volì scoltare?

POPOLANO – 'Ndemo al camposanto che i dise che o gh'è gran spetacolo…

BANDITORE – Spetacolo al camposanto?

POPOLANO – Si, a gh'è un santo… ol fiol de la Maria beata, che ol va a suscitare un morto, de chi a una mez'ora…

BANDITORE – Ol va a suscitare un morto… un morto crepat?

POPOLANO – Morto de tri die… v'un che gh'aveva de nime Lazzaro, cugnad de la sua mama de lu… ol Santo, fiol de Maria.

BANDITORE – Ol so zio insoma…

POPOLANO – No ’l so se l’è zio… mi no’ lo conosevo che de svista… bon di, bona sira. Ma ades perdoàme, a g’ho de moverme e rivaghe in prescia al camposant che a gh’è un fium de zente che l’è ’drio andarghe al camposanto e no voria no’ trovarghe posto.
UNGUENTARIO – E int’un boto a semo restati nui dui soleng a vardarse in facia…
BANDITORE – Ag n’hait culpa mi?
UNGUENTARIO – Sigura che at g’n’hait culpa ti… che at bacaiad che ti è bon ciarlador e che de contra no’ ti è capaz fe farne ’gnit ne manco un pures o un piocio d’intorna al banco
BANDITORE – E’ s pretendiu vui che v faga suscitare un qualche morto par darve l’ocasion de combinarve afari co i vostro mpiastri spusolenti… no che no vl’a darò sta sotisfasio ol cara ol me vegiaso bavoso! Mi sont ciarlador bufo e istrion de rango… e no’ me voj asbasare a ’gnir un stregonaso che va a svegiare i morti, che i dorme in paxe requem aeternam amen.
UNGUENTARIO – No’ ti voj sbasarte imperochè no’ ti è capaze o bagolon… no’ ti cognosi ol truco.
BANDITORE – A sont capae a bela posta o cognosi tuti i truchi de svegiarne mila de morti de farve gnir convinti che ol sia rivad ol judizio ’niversale… ma no’ ve volio dare satisfasion a vui che si trop tacagno e tacad ai beni tereni.
UNGUENTARIO – Ben alura… dol momento che ti et tacad a ’niuna cosa terena, destachete anco da la mia baraca… no’ ti g’avrà ne minestra ne le braghe… at saludo!
BANDITORE – Av saludo anch mi… e a voi propri gni curioso de scognosar quel che catarì a farve de ciarlador al posto de mi!
UNGUENTARIO – Se at fait plaser a gh’l’hait già in la ment… anderò a cercarghe de parlarghe a quel santon che ol suscita i morti… ag domandarò se ol vorese meterse in combinasion con mi… lu ol me fa spetacul e radunarme zent e mi e la me sposa an ci se profictarem par smerciar i onguenti!

Il brano, come si può notare, è essenzialmente costituito di tre sezioni narrative: la prima nella quale il vecchio Unguentario incontra l’aspirante Banditore; la seconda nella quale il Banditore, in piedi sul banco dell’Unguentario e munito di tamburo cerca di attrarre gente alla bancarella degli unguenti; e una terza nella quale un Popolano informa i due dell’imminente miracolo della resurrezione di Lazzaro, che sarebbe avvenuto a breve in un camposanto lì appresso. Il Banditore ha un atteggiamento derisorio nei confronti dell’Unguentario: il modo con il quale si rivolge ad esso ricorda molto le strutture della Commedia dell’Arte. Il vecchio Unguentario, attaccato al denaro e ai beni terreni, vittima della derisione del giovane Banditore è assai simile a Pantalone; di contro il Banditore sembra la reincarnazione del *servus callidus* plautino, nonché dell’Arlecchino più astuto. Il giovane si presenta come messaggero di un oracolo, il quale gli avrebbe parlato del

vecchio Unguentario come di un esser miracoloso, capace delle più grandi guarigioni. Convinto il vecchio a farsi assumere, con l'obiettivo di attrarre clienti per le proprie vendite, il giovane varie volte nel dialogo si prende palesemente gioco del vecchio, alludendo tra le altre cose al fatto che la moglie lo avrebbe tradito con il precedente banditore, dal vecchio cacciato poiché giudicato un fannullone. A questo punto non risulta impossibile pensare che tale giovane Banditore, che si dimostra molto informato della vita del vecchio Unguentario, non possa essere magari proprio quel vecchio banditore licenziato, magari tornato grazie ad un travestimento: nulla di impossibile, io credo, tuttavia non vi è alcun indizio per sostenere questa mia ipotesi. Successivamente, come anticipato, il Banditore imbastisce un lungo e ridanciano monologo con il quale sembra più che altro voler danneggiare che omaggiare il lavoro dell'Unguentario. Egli parla di un meraviglioso unguento, venduto al banco, estratto dal grasso di zanzara (elemento di per sé comico, dato il minuto corpo dell'insetto), che renderebbe gli uomini capaci di lasciar «empregnada» qualsiasi donna con un solo sguardo. Si narra, però, subito dopo, di un incidente: in passato in una città tutte le donne, comprese anche delle suore, sarebbero rimaste incinte a causa dell'incontrollato esito di questo miracoloso unguento. Il popolo, però, non sembra comunque attratto dalle parole del Banditore: un Popolano, infatti, informa i due collaboratori del fatto che il santo figlio di Maria, Gesù, sarebbe stato prossimo, in un cimitero di poco distante, a resuscitare un uomo. Il venditore, dunque, manifesta sin da subito la volontà di emulare il gran successo di Cristo: egli, dunque, abbandonato dal Banditore (non disposto a seguire i suoi biasimevoli piani), si appropinqua con la moglie al cimitero nella speranza di coinvolgere Gesù in una fruttuosa collaborazione economica. Nell'animato dialogo tra i due personaggi che conclude il brano il Banditore arriva a definirsi «ciarlador bufo e istrion de rango». Questo fatto, dal mio punto di vista, lo avvicinerebbe alla citata figura del Buffone, presente nei due dattiloscritti contenenti la scaletta del brano, che, però, abbiamo visto essere molto diversa dal contenuto successivamente sviluppato da Fo per questo brano. In ultima analisi si tenga conto di un'importante affermazione pronunciata dalla figura del Popolano: egli, ad un certoi punto afferma di dover raggiungere velocemente il «camposant che a gh'è un fium de zente che l'è 'drio andarghe al camposanto e no voria no' trovarghe posto». Non è escluso, dunque, che questo Popolano sia un primo sviluppo del Primo visitatore de *La resurrezione di Lazzaro*: personaggio negli interventi del quale, come vedremo,

centrale è il tema della lamentela per l'enorme quantità di persone presenti ad assistere all'evento.

II.5 *Il passaggio del fiume*

Di questo testo non abbiamo che due fogli dattiloscritti, il cui titolo riportato in entrambe è *Il passaggio del fiume (da una moralità medioevale)*. Il testo è interamente in dialetto ed è costituito da un'ininterrotta ed indistinta successione di battute appartenenti a vari personaggi. Si potrebbe definirlo una sorta di *carmen continuum* all'interno del quale un ammasso compatto di voci si sovrappongono l'una all'altra senza consentire al lettore di comprendere sempre con chiarezza chi sia a pronunciare quale intervento. Il testo è un *unicum* nella tradizione dell'opera: questa coppia di fogli dattiloscritti sono infatti l'unico documento a riportare tale contenuto. Non si tratta di una scaletta, assomiglia più ad una stesura di getto nella quale probabilmente Dario Fo ha gettato le basi di un testo che non è poi mai stato sviluppato. Il dattiloscritto non è databile, sebbene io lo abbia ritrovato all'interno sempre nel medesimo faldone dei documenti dell'opera datati 1966: nell'Archivio Fo Rame Online, infatti, non ne viene indicata alcuna datazione. Si tratta, dunque, di una forma embrionale che non ha avuto fortuna nel disegno compositivo dell'attore-autore ma è mia cura volerne dare quantomeno una minima interpretazione nonché una prima inedita trascrizione. Gli appunti in esso contenuti ci immergono in un'atmosfera *post-mortem*: un'indefinita e multiforme massa di anime. Da una monaca ad un soldato, da un vescovo ad un re; da chi si è ritrovato morto nel letto a chi in battaglia: tutti si ritrovano nel mezzo di una processione. All'inizio i personaggi non riescono a comprendere quale sia la loro destinazione: se il Paradiso, il Purgatorio o l'Inferno. Alla fine, però, scorgendo un grande fiume con alla propria sommità una barca che li attende sulle rive, si rendono conto che il loro destino è quello di entrare nel regno degli Inferi: «varda la in fund gh'è el fium… cul barcun per traversà… l'è all'inferno che ghe toca andà». Un abbozzo, di certo, ma non privo di alcune caratteristiche essenziali dell'opera. Nel corso della processione, ad un certo punto, alcuni contadini decidono di ribellarsi; uno di loro, infatti, afferma: «no gh'è lege ne regula […], nu ghe sugeziun… sem tuti uguali adeso». Nel lungo corteo infernale assistiamo ad un sovvertimento della morale e dei costumi terreni: non vi è più rispetto e soggezione per i vescovi e per le altre eminenti cariche politiche e spirituali. Altresì, secondo la solita e pungente satira del Premio Nobel, è proprio dalla presenza di monache, vescovi e un imperatore che le anime hanno la conferma della loro oscura meta, quasi queste figure vi fossero costitutivamente destinate: «E po' varda… varda quanti fra… e moneg e vescuv… ghè perfin

un'imperadur… oh me car signur… no ghe vers s'em propi cundanà a ves brusà». Un cardinale, verso la fine del brano, viene addirittura derubato del proprio cappello, ornato d'oro e d'argento: all'interno di questo, infatti, alcuni personaggi vi defecano. Ma gesti di ostentata ribellione vengono compiuti anche nei confronti dei «patron de tuti i campi e i vali», signori come quello che, ne *La nascita del giullare*, hanno fatto soffrire con prevaricazione e violenza i poveri contadini che lavoravano per loro. Questi, in una cruenta e immonda cerimonia s'invitano l'un l'altro ad orinare sui padroni che li hanno costretti alla fatica e all'umiliazione per tutta la vita. È un mondo alla rovescia quello che Fo dipinge in questi due fogli inediti; una realtà nella quale i villani e gli ultimi sono comunque costretti al lavoro, ma che risulta loro un «bon lavorare de farze contenti»: essi, pare debbano portare legna e grandi secchi stracolmi d'urina per far annegare e bruciare le anime dei «potenti», loro padroni in vita. Alla fine giunge una figura armata di tutto punto, un uomo «tuto de fero coverto», sembrerebbe, agli occhi dei dannati, un arcangelo, che interrompe l'accanimento dei villani. Non è molto chiaro ciò che accade alla fine, poiché le battute si sovrappongono l'una all'altra e non è possibile comprendere chi stia parlando e a chi si stia rivolgendo: una possibile interpretazione, a mio avviso, parrebbe essere quella secondo la quale questo cavaliere, privo di cavallo, si sia fatto portare sino alle sponde del fiume caricato sulle spalle della moltitudine che si manifesta sin da subito, infatti, a lui sottomessa. Riporto, per completezza, l'intero testo nella successiva tabella, cercando di rimanere il più possibile rispettoso degli ultimi interventi manoscritti e dattiloscritti in essa presenti.

Il passaggio del fiume (da una moralità medioevale)

Prucessiun de gent che vegn gio me i furmighi, gent che piagne, che ciama a gran vos i amisi e i parent. Gent a pe' biot gent tuta vestida gent in camisa.

Ma te set sigur che l'è de chi che ghe tuoca andà? Come l'è che te se mort ti… cot sé tut sbiutà… s'eri dre a fa' l'amore… non so cosa el m'è capità in d'ol plazere. Mi m'han impicà… Mi sunt mort in lett… mi in bataia… mi sunt negà. Mi intant che mulaev un pet! Varda gh'è anca un vescuv… ma quel l'è minga el noster Re…? Varda ghè anca na monega e una regina. Avanti moemes… Oeh che presa… ghem tanto de quel tempo gh'em tuta l'eternità!

Ma te set sigur che sem dre a andaà tuti al'inferno? Beh in paradis mia de sigur… che in paradis se vola in su… leger… e chi sem dre' andà giò… Mi mi par che sem andrè andà in pian… Forse sem dre andà in purgatori… No, fev mia d'ilusiun toca andà. E po' varda… varda quanti fra… e moneg e vescuv… ghè perfin un'imperadur… oh me car signur… no ghe vers s'em propi cundanà a ves brusà scurtegà.

To' varde' e ma quel l'è un fiulin… cosa el po' aveg fa per ves condana'… un inucent…? Forse el sarà colpa dela sua gent… Forse ghe sarà un erur… Chi no chè erur… Mi disi che se poden sbaglia anca chi… L'è per quell che ghe faran un alter pruces apena che sem da l'altra riva del fium… l'è un pruces de revisiun. O meno male perché mi sun convinciù che a ghe stai un erur nel cundanam… qualche maldicensa… o m'an catà pa n'alter.

Ehi, fat in là… ma chi cred de ves… largo… no ti vedi ca l'è uol cardinale… in sto verbo de un cardinale… E ben… casa me ruga i bale. Indegna persona vilano rustego e animale parlà in sto verbo de un cardinale… Oh no t'hait ancmo' capit che semo all'altro mundo e che la regola l'è strabultada… che no gh'è ne lege ne regula ni inginugiamento ni bann ni culeta, nu ghe sugeziun… sem tuti uguali adeso… pegio semo in rebaltun!: a quel che l'era in co' a la scala ades in fundo l'è ruinada.

Ma ti non te plangi e non plori e nun ghai disperazion… non te bate el stomigo per la sconsolazion

Mi e cossa duvria plangere… cosa l'è pegior de quel c'avevu in tera…: Par mi l'è iguale anze a l'è megior. Nun ne averò de lavorare… Non farte ilusion

Me pare, così oh sentit parlare che al'inferno ghe tocherò de fatigare… a noialtri minori e vilani ce toccherà de portar legnia per brusare le anime de i patroni… e pentoloni de olio buiente… e segi de pissa de far negare i potenti. Bon sarà un bon lavorare de farze contenti.

Aida ahida… i m'han robat… ol capelo… chi cria?... ol cardinal… el capelon tuto recamado… coi ori e argenti i gan robato… O l'han trovato… si on fiolin derento i gli ha cacato… El cardinale in capo l'ha metudo tuto sulla facia merda s'è sbriodato.

Malcreanzato… Oih che ghignare… me fa pissare… no, pì no la tegno… Me la fai in le braghe… anco mi… pissemo de sta banda… Malnato me ti pissi adosso… E chi ti seit ti… ti set ol patron de tuti i campi e i vali drento che mi a fatigava? Sudor e lagrime a figi mii e mi muger ahit fa versare… ti m'è sugato el sangu… sugate anco sta pisada… fiol vegnite… tuti pisem in zerchio tondo a tondo… doso a sto padron ziocondo… danzam pisando in ronda a tempo de pavana… pissa pissa su la sua sotana… su la soa panza pregna de gran magnare… pisa in tel cul… pisaghe su la facia in ti ogi e in boca!

Fermi, non se fan ste cosse… anime sgarose… indrio… No fet ste porcarie al meo mario… Oh, la so zovine muger… ohi che gran plager… vai che bele carne blanche… e fine… eslissosate… e nette e parfumade… Ol sol no l'hait gimai brusate… ni el fredo ni la piova a per campi a fatigare ni lenzoli e braghe a resentare… ni brusatar al fogo… a cusinare… sol par el leto col mario e li amisi soi a fatigare e farse rescaldare. Cossa che la volè far vilani… de segnora no la lasserò tocare imane vilane… co sta mea lanza e spada ve voi taiare… coioni e ciol smozzare!

Slargheve… ahida… lassatelo pasare… sto cavager tremendo che par l'argagnelo de far spavento… Varde' t come le tuto de fero coverto con l'armadura che la resplende… femighe reverenza zente… Pecato che nol gha cavalo… < ??? >olo[1] noialtri in spale… su su montaghe su ol gropon… ohi che l'è srampante sto cabalo vai come galoppa… scalciga… sbissoso… trolon… drissa… sgroppa… No fermeve… ahida… me massate… No tembrar pagura… non te pol morire n'altra volta… forza… revolta… sgoppa…

[1] Non è chiaro, a causa di una cancellazione operata a macchina, il resto della parola. È però abbastanza evidente che il suo significato sia «carichiamolo, solleviamolo».

II.6 Lo strano caso de *Il Diavolo tenta la Madonna*

Un primo accenno a questo testo lo ritroviamo nella *Scaletta*, esattamente nel secondo foglio: Fo aveva previsto, infatti, che un testo dal titolo *Arlek e la Vergine* sarebbe stato rappresentato nel corso del primo tempo, prima della giullarata *La strage degli innocenti*. Sebbene possa sembrare che il titolo *Arlek e la Vergine* alluda ad un testo diverso, basti pensare alla sovrapposizione che spesse volte nel teatro di Fo avviene tra la maschera di Arlecchino e la dimensione demoniaca. Egli stesso, nel *Prologo* dello spettacolo *Hellequin, Harlekin, Arlekin, Arlecchino*, afferma:

> […] anche Hellequin, Arlek, Arlekin, è il nome di un demonio. Sapete benissimo che lo stesso Dante ricorda Alichino, come uno dei tanti demoni, quando fa l'elenco di alcuni fra i più bizzarri e straordinari demoni. Ecco, questa maschera proviene da tutta una tradizione popolare legata ai demoni.[1]

Non vi è alcun dubbio, dunque, dal mio punto di vista, che i due titoli, sebbene diversi, alludano al medesimo contenuto. Il titolo viene preceduto, nella *Scaletta*, da alcuni appunti sulla maschera e alcune sue rappresentazioni, tra i quali troviamo scritto anche, per l'appunto, che «tutte le maschere della commedia sono di origine demoniaca». Il dattiloscritto in nostro possesso è contenuto all'interno di un diverso faldone rispetto ai documenti analizzati finora in questo capitolo, il VI.1, 117 (20B), ed è racchiuso in una busta di plastica con affisso un post-it rosso che riporta la seguente dicitura:

> Brano per "Mistero Buffo" – 7 fogli – Il Diavolo che tenta la Madonna (senza data) – Dattiloscritto corretto a mano – versione dialettale con breve inserto – mancano fogli.

Il documento consta di 7 fogli dattiloscritti, dei quali i primi 3 sono in dialetto, i successivi 4, invece, sono 3 in italiano, l'ultimo in dialetto: tutti i fogli presentano sia correzioni a macchina che manoscritte (a penna blu). Il testo è contenuto per intero nei 7 dattiloscritti, ma secondo una scansione del tutto particolare. I primi tre fogli, in dialetto, riportano un dialogo tra due diavoli: un diavolo maggiore, Matazone e un diavolo minore, al suo servizio, di nome Scrapaonge. Il quarto foglio dattiloscritto, invece, riporta la

[1] DARIO FO, *Hellequin, Harlekin, Arlekin, Arlecchino*, Torino, Einaudi, 2011, pp.8-9.

traduzione italiana della fine del secondo dattiloscritto e delle prime righe del terzo[2]. Il quinto foglio, in italiano, torna a narrare la vicenda e racconta dell'incontro tra il diavolo Scrapaonge e la Vergine Maria. Il sesto foglio, invece, dell'incontro tra la futura madre di Dio e l'Arcangelo Gabriele. Infine, nel settimo, si torna al dialetto e viene riportata la fine del brano nella quale l'Arcangelo e Maria, svelato l'inganno dei demoni, scacciano Mattazzone a pedate. Vediamo, dunque, nella seguente tabella riassuntiva, uno schema ordinato del contenuto di queste testimonianze.

<table>
<tr><td colspan="4">7 dattiloscritti</td></tr>
<tr><td colspan="2">3 dattiloscritti</td><td colspan="2">4 dattiloscritti</td></tr>
<tr><td>Foglio 1 (d)[3]</td><td rowspan="3">Dialogo tra i demoni Matazone e Scrapaonge.</td><td colspan="2"></td></tr>
<tr><td>Foglio 2 (d)</td><td rowspan="2">Foglio 4 (i)</td><td rowspan="2">Traduzione italiana della seconda parte del foglio 2 e della prima parte del foglio 3.</td></tr>
<tr><td>Foglio 3 (d)</td></tr>
<tr><td colspan="2" rowspan="3"></td><td>Foglio 5 (i)</td><td>Dialogo tra Scrapaonge (travestito da donna) e Maria.</td></tr>
<tr><td>Foglio 6 (i)</td><td>Dialogo tra Maria e l'Arcangelo Gabriele.</td></tr>
<tr><td>Foglio 7 (d)</td><td>Cacciata di Scrapaonge ad opera di Maria e dell'Arcangelo Gabriele.</td></tr>
</table>

I passaggi dal foglio 4 al foglio 5 e dal foglio 6 al foglio 7 non sono chiari. Se tra i primi 3 fogli riscontriamo continuità, il foglio 5 di contro inizia bruscamente (manca

[2] La traduzione è per la maggior parte fedele al testo dialettale dei primi tre fogli. Differisce da questi essenzialmente per l'introduzione di quattro battute, due di Scrapaonge, due di Matazone. Nel primo caso Scrapaonge si esprime negativamente nei confronti di Lucifero, affermando «Al Lucifero… ben son d'accordo mi è sempre stato antipatico quel Lucifero… con tutte quelle arie che si da». Le altre tre, invece, sono legate tra loro e sono da collocarsi alla fine del dialogo. Scrapaonge chiede a Matazone, sorpreso per la verginità di Maria, appena definita «sposa vergine» da Matazone, e gli domanda «Sposa vergine?». Al che, l'arcidiavolo ribatte «Si perché cosa c'è di strano…»: Scrapaonge risponde con un'ironia estremamente tipica di Fo, «Niente niente… è del tutto normale…».

[3] La "d" o la "i" stanno ad indicare, rispettivamente, se il testo sia stato trascritto in dialetto o in italiano.

evidentemente una porzione di testo), così come il foglio 7; e il foglio 6, invece, s'interrompe improvvisamente alla fine. Come segnalato dal post-it che ho citato prima, molto probabilmente «mancano fogli». Riporto, però, nella tabella sottostante, l'intero brano, segnalando qualora siano presenti brusche interruzioni della narrazione.

Il Diavolo tenta la Madonna[4]

Trascrizione dei primi tre fogli dattiloscritti. Il testo è interamente in dialetto.

MATAZONE – Oho Scrapaonge… cuatorta magnabuele sciampe de cavron… indoe set… egn de foera… respondime pisastorta d'un demoni diavulaso… ohj responde!

SCRAPAONGE – Ohi boja… chi me ciama… criand si forte… chi am conose così ben de ciamarme pisastorta?

MATAZONE – A sont mi quel… ol to cap… l'archidiaol Matazone! Ndua at seit?

SCRAPAONGE – Salud padron… a s'eri chi loga, in casa de un monego sant'homo

MATAZONE – At seit vestit de dona? Par far cus'è?

SCRAPAONGE – A voi tental quel sant'homo… indulu in tentasiun… danarghe l'anema col farlo enamorar de mi femena lasivia… che ol g'habia es catad de la bramosia de la carna pecaminosa!

MATAZONE – Enamorarse de ti… egh la bramosia par ti?

SCRAPAONGE – Parchè? te pare che no poda pasar par femena lasivia mi con sto strasvestimento?

MATAZONE – Al pu' at pofreset pasar par na gaina… e a l'unega bramosia de carna ch'ol podaria egnirghe a sto monego ol saria quel de magnarte 'me un polastro rotid col rosmarì!

SCRAPAONGE – Ben se ol capitase de venerdì ag faria semper fa un bel pecatasc a sto monego.

MATAZONE – Ben lasa perdre ol monego… e tiret foera de ste soche che o ghè un stragrando laor par ti…

SCRAPAONGE – Laor stragrando par mi…? am scambio subeto de corsa… me on fulmine

MATAZONE – Anze no, no spoiarte… state così… sforse at fonczionaret mejor trasvestid de dona…

SCRAPAONGE – A de farme magnar de quiguno?

MATAZONE – No, ti devi 'ndare de una ziovine imacolata e scunfunderla

SCRAPAONGE – A farghe de rufian? No, ag stag miga mi… am rifudi! No son bon a far ste parte mi… femena tentadora e un poc putana sì… rufiana no… ag anco mi d'la dignitad

[4] Nel testo non vi è alcuna suddivisione delle battute tra loro, se non con alcuni "a capo" che non sempre, però, corrispondono alla chiusura (o all'inizio) di un determinato intervento. Ho proceduto nell'inedita trascrizione sia tenendo conto delle correzioni (a macchina o manoscritte) presenti nel dattiloscritto e attribuendo i vari interventi ai vari personaggi presenti nella narrazione, sulla base di ciò che ho potuto comprendere dal testo. Qualsiasi corsivo presente nella trascrizione, è di mia mano.

MATAZONE – Sta bon balengu che no duaret fag de rufian a niun… at duaret soiamente fat pasà par una mama angusada

SCRAPAONGE – Mama angusada… bon l'è propi ol persunag ch'am piase a mi… oh fiola fiola… cos te fait… che at set restada graveda… ohi desunur…

MATAZONE – Ma no, ti g'havrà una fiola ma un fiol

SCRAPAONGE – Un fiol gravedo? O fiol fiol cos te fait che…

MATAZONE – Ol fiol ol sarà un baloso… ch'ol te fa piagnere e desesperar… ché ol no vol studiare… no'l va a scola par coerere drio a le zovene maridade…

SCRAPAONGE – E le ghe va in del leto?

MATAZONE – Si e ol vende i libri par zogare ai tarochi in hostaria

SCRAPAONGE – E ol vinze?

MATAZONE – No so se ol vinze…

SCRAPAONGE – O ol beve… ol cata cioche?

MATAZONE – Cioche sora cioche… o l'è sempre in gajna

SCRAPAONGE – Oh come a me plase a mi sto fiol… a come ghe voi ben mi al me someja puranco… mi pari una gajna e lu a l'è sempar in gajna… a sont contenta!

MATAZONE – No, che no ti duaret eser cuntenta… ma desesperada… e at vagaret im-propi de sta zoina imaculada a imprurala de salvarte ol fiol baleso… de menartelo a redension.

SCRAPAONGE – Ah eco, e come agh digarò che s'ciama sto me fiol baloso casafemene.

MATAZONE – Ol Gabriel! ol sarò imprpi l'Arcangiol Gabriel

SCRAPAONGE – Ol Gabriel? Ol Gabriel ol va a done maridade… ohi che questa no la savevo! T'el capit sto baloso!

MATAZONE – M no che no 'l ghe va a done… ma semo noialtri che ol fagaremo credare par mandarghe a ramengo ol nunziament

SCRAPAONGE – Ah ma duevat dimel subet: ol nunziament… cos l'è sto nunziament?

MATAZONE – Oh bestia coi corni: ol nunziament, la gran nuela che ol gnirà a nas ol fiol de Deo… e quel nol dee nasere

SCRAPAONGE – A mo sì che g'hait capit: Donca mi vago da sta zovine 'macolata ag supleco de mandarme a scola ol fiol Gabriel casafemene imbriago

MATAZONE – le a glo manda…

SCRAPAONGE – No eco, quelo che no me riese de scovrire a l'è ol parché del fato che se ol Gabriel ol va a scola de contra ol fio de deo nol ghnirà pu a nasere. E po', digo… anco se ol nase sto fiol… a noialtri cos l'è che 'n cascia… miga ag toca ninarghelo sto fiol?

MATAZONE – Disgrasiò: ma no ti g'ha ancora capio che se ol fiol de deo egne in su la tera ol remeterà toti i pecadi d'ol mundo

SCRAPAONGE – Mama di demoni questa si che a l'è tremenda… tuto ol laorar de mila diavol ruinat… parfin quel del lucifero vestit da serpentasc con la poma in boca… par…
MATAZONE – Oh ades tl'ahit capida infina!
SCRAPAONGE – Tut ruinat se ol Gabriel ol continua a embriacarse par le hosterie e zogar a tarochi… si si at gh'hait reson e besogna che ol turna a scola!
MATAZONE – Ohi me mi! At set pu loch d'un sacrestan cont ol goz… moevet camina… che pruerò a spiegarte tuto intant che sem per strada
SCRAPAONGE – Si cunta su! specia che am dag un pugn in testa per svegiam ol zervel ch'ol sera incantà… eco ades te podet scumincià!
MATAZONE – Donca: Ol Segnor Deo ol g'ha dat l'orden a ol Gabriel de gni giò da una zovina sposa de poc… una che ghe disen "la Maria beata verzine" a farghe un'imbasciada…
SCRAPAONGE – Che imbasciada?
MATAZONE – Imprima dat un alter pugn che ades ol vegn ol pu dificil… de cumprend
SCRAPAONGE – Ohi che mal me sont scepà tuti i didi!

Terminano così i primi 3 fogli dattiloscritti del documento. Come si può vedere riportano un dialogo dalle sfumature spiccatamente comiche tra due diavoli: Scrapaonge, diavolo minore e Matazone, che si descrive come un «archidiaol» (arcidiavolo), nonché suo capo. Se il secondo nome è un chiaro richiamo al nome di un noto giullare, Mattazzone da Calignano, (importante fonte di Fo per il *Mistero Buffo*, nonché protagonista di molti dei brani dell'opera); il primo, Scrapaonge, è un nome dal sapore evidentemente dantesco, assai simile ai demoni Malebranche citati da Dante nel XXI canto dell'Inferno. All'inizio del brano ci troviamo con tutta probabilità nel bel mezzo dell'Infero: l'arcidiavolo Matazone richiama al mondo dei dannati il diavolo minore Scrapaonge, assente poiché intento in quel momento, travestito da donna, nel tentativo, di sedurre un monaco. Il capo affida dunque al suo sottoposto un più importante compito: recarsi da Maria fingendosi la madre di Gabriele, il famoso Arcangelo che di lì a breve si sarebbe recato a casa della giovane a portare la lieta novella. L'obiettivo dei due diavoli è quello di porre in cattiva luce il messaggero di Dio, descrivendolo come un comune ragazzo, disubbidiente, poco dedito agli studi e sempre attento a sedurre qualsiasi donna, lei compresa. In questo modo, facendo sì che Maria, venuta a sapere di tale impietoso e denigratorio ritratto dell'Angelo, lo avrebbe scacciato, si sarebbe così impedito che l'Annunciazione avesse luogo. Il dialogo tra i due, come detto, è essenzialmente comico:

Scrapaonge fatica in vari momenti a comprendere ciò che gli viene riferito dal suo superiore, sino, addirittura, a prendersi a pugni da solo, consapevole della propria ignoranza. Il piano dei due diavoli, però, come ben si può intuire, non andrà a buon fine: vediamo in che modo.

Trascrizione del dattiloscritto numero 5[5]

SCRAPAONGE - ( ) i prendo il veleno mi pianto[6] un coltello nel cuore così fors emuoio e mi inpicco (*gli pesta la coda*).[7]
SCRAPAONGE – Buon giorno bella e zovane sposa… siete voi Maria?
MARIA – Si sono io buona donna[8]… avete bisogno?
SCRAPAONGE – Oh per i vostri begli occhi salvatemi il mio figliolo vi prego che disperazione io mi uccido
MARIA – Il vostro figliolo? Chi è…
SCRAPAONGE – Un angelo… un angelo… se dico è tanto buono
MARIA – Lo conosco io forse… come si chiama…
SCRAPAONGE – Si chiama… spetta ce l'ho qui sulla punta della lingua Gabriele il bel Gabriele… non lo potete conoscere che è foresto e non è mai stato da queste parti…
MARIA – Ah sì… e da che cosa lo potrei salvare…
SCRAPAONGE – Da che cosa lo deve salvare… dal peccato
MARIA – Che peccato
SCRAPAONGE – Che peccato? quello del pomo che aveva in bocca Lucifero… sì insomma è innamorato... Ma innamorarsi non è peccato…
MARIA – Innamorato di me E no è peccato? Ma se non mi ha mai vista
SCRAPAONGE – Spetta[9] che guardo sul libro… no, ha rubato una gallina l'ha spennata per farsi le ali Si è sognato… e si è innamorato… e ha lasciato gli studi … con tutto quello che ha speso suo padre. Per venire da voi
MARIA – Ha lasciato gli studi per me… o mi spiace… e d'altra parte mi lusinga ma vedete io non

[5] Ho tralasciato la trascrizione del foglio 4, poiché si tratta della traduzione di una parte di quanto narrato in dialetto nei primi tre dattiloscritti.
[6] Correzione della lezione erronea «pinto».
[7] Ho ipotizzato che a parlare, in questo punto, fosse il diavolo Scrapaonge. Dato che il foglio inizia *ex abrupto* con queste parole, non è però possibile affermare con certezza né chi sia a pronunciarle, né cosa sia avvenuto tra il dialogo dei diavoli e l'incontro con la giovane Maria, qui narrato.
[8] Scrapaonge, su suggerimento di Matazone, ha mantenuto il travestimento da donna utilizzato per sedurre il monaco: in queste vesti, dal suo punto di vista, il suo sottoposto avrebbe attirato con più successo l'attenzione della futura madre di Dio.
[9] Correzione della lezione erronea «sptta».

SCRAPAONGE – Lui li lascia sempre gli studi… è più le volte che li lascia che quelli che li prende… ogni volta che si sogna di una sposa vergine… e gli succede spesso… oeu anche tre volte al giorno… è un sognatore nato dorme sempre… ma questa volta l'ha presa brutta… ha scommesso coi suoi compagni di scuola che riuscirà a farvi sua… e a portarvi in una osteria a bere e a dormire
MARIA – Ha scommesso? o ma non ci riuscirà nemmeno con la forza…
SCRAPAONGE – Ma è lì la scommessa… non deve usare la forza… solo le parole è bravissimo ha una tecnica formidabile… Dice delle parole senza senso… figlia del signore… beata fra le donne… e le ragazze cadono stordite…
MARIA – Non temete con me non riuscirà pregherò il signore che mi protegga… e lo manderò via scornato.
SCRAPAONGE – Sì sì… l'angelo scornato che bello… e vedrete che una volta umiliato nella sua presunzione tornerà a studiare… o grazie figliola santa mi avete ridato la vita e la speranza

Trascrizione del dattiloscritto numero 6

GABRIELE – Salve dolcissima del cielo… tua è la luce di tutte le stelle…
MARIA – A eccoti ti aspettavo
GABRIELE – Mi aspettavi?
MARIA – Sì e non c'è che dire hai una bella figura e tratti gentili e voce dolce… capisco che tu possa crederti infallibile…
GABRIELE – Come credermi… io lo sono… ché son nunzio celeste e il mio dire vien per bocca dell'altissimo
MARIA – Sei molto presuntuoso… e bada che questa tua sicumera non t'abbi a perdere…
GABRIELE – Io vengo a te figlia soavissima e pura… per
MARIA – Lo so Gabriele per che cosa vieni ma scordatelo… che io son ben decisa a non crederti
GABRIELE – Sai chi sono a che cosa vengo… e non vuoi accettare l'annunzio? Forse che il demonio mi ha preceduto e ti ha insinuato tristi propositi?
MARIA – I tuoi propositi son tristi o Gabriele… e a te il demonio ne ha insinuati venendoti in sogno… tu dormi troppo Gabriele
GABRIELE – Io dormo…
MARIA – Sì e fai sogni inverecondi… torna a scuola e smettila di far il vagheggino
GABRIELE – Tornare a scuola Ma io non sono mai andato a scuola…
MARIA – E te ne vanti? Con tutti i sacrifici che fanno i tuoi dovresti andarci metti la testa a posto rafazzo e tornaci che non è bello vedere un giovane così ignorante
GABRIELE – Ignorante?
MARIA – Sì e che fa piangere la mamma…

GABRIELE – Quale mamma?
MARIA – La tua…
GABRIELE – Io ho una mamma?
MARIA – E me lo chiedi anche Che figlio spudorato e ingrato… rinneghi anche chi ti ha creato
GABRIELE – No che non rinnego…
MARIA – Si tu rinneghi e rubi anche le galline se non te ne vai al più presto da questa strada chiamerò il mio spo […][10]

Trascrizione del foglio dattiloscritto numero 7

GABRIELE – […] è lui che l'aveva combinato… ma adesso te la farò pagare…
SCRAPAONGE – Pietà angiul del segnur… non ne g'ho colpa mi… mi a sont stat cumandat… de fav stu trapuleri… no pichim anca vui che già am duarò catarme de quei d'ol me capp cu l'è cativo…
MARIA – Vaj… che se no ti sparisi a tut spari de corsa at sciunchi… toi staltra zuculada
SCRAPAONGE – Caj caii… oj che mal… co fan i zocur dei verzen
MARIA – A sont restada a pie biot
GABRIELE – Am despiase
MARIA – Am despiase a mi… d'averghe tratat in quela manera o Sant Gabriel a dueva ben acorgem de subet che un fiol in scì bel e luzent e con quela voze 'dangiul nol podeva ves che es un Arcangiul… ma duvì capi… mi sunt una pora dona… giuranta e smarida d'inanz a l'impegn tremendo co sti par butam sue spale…
GABRIELE – No, ti è la reina major che a ghè su sto mund e mi insci a t saludi. Salve o reina dulza e preziosa col deo at scernit in fra tute e done toe e son la grazia e la maiestat e dentar del to ventar delicat o gnirà ol fior de Deo a frutà l'amur pietuso del segnur co salverà ol mundo.

Il piano dei demoni, come si può dedurre, fallisce miseramente: al di là delle evidenti lacune del testo (di certo mancano almeno due fogli) lo svolgimento è abbastanza chiaro. Nel foglio 5 si narra dell'incontro tra Scrapaonge, ancora travestito da donna, e Maria: la Vergine sembra stata messa in allarme ed è del tutto intenzionata a contrastare l'imminente venuta dell'Arcangelo (che, ai suoi occhi, è stato descritto da Scrapaonge secondo i piani come un comune ragazzo poco disciplinato). Insomma: tutto sembra andare come previsto. L'incontro tra la Vergine e l'Arcangelo viene riportato nel foglio 6, che, come abbiamo visto, s'interrompe improvvisamente, e ci lascia con l'immagine di

[10] Il foglio e il dialogo si interrompono con questa parola troncata, forse «sposo», probabilmente in riferimento a Giuseppe.

Maria che minaccia il messaggero di chiamare in causa, probabilmente, il suo sposo. Tra il foglio 6 e il foglio 7 le malevole intenzioni dei demoni vengono evidentemente svelate: non sappiamo come e non sappiamo da chi. Ciò che ci è dato sapere è che nel settimo dattiloscritto ritroviamo Scrapaonge scacciato dalle minacce di Gabriele e dai calci di Maria che, infine, rimangono soli. Il finale si distacca nei toni dal resto della narrazione, che fino a quel momento risultava estremamente comica e leggera. Nelle ultime battute del pezzo, che tornano (come d'altronde l'intero foglio 7) al dialetto (dopo l'italiano dei fogli 4, 5 e 6), trasmettono un tono decisamente più pacato e serioso. Di Maria, che si era dimostrata una vivace giovane dal carattere forte (sia nel dialogo con Scrapaonge, sia in quello con l'Arcangelo), viene accennato un ritratto dolce e fragile: ella, venuta a sapere del piano celeste, si descrive come «una pora dona… gniuranta e smarida d'inanz a l'impegn tremendo co sti par butam sue spale». Si tratta, potremmo dire, del capovolgimento di ciò che avverrà nella conclusione della giullarata di *Maria alla Croce*, nella quale la Madonna, straziata dal dolore, come vedremo, scaccia il giovane Arcangelo, giunto per rincuorarla circa l'ormai imminente morte del figlio. Ella, poco prima della venuta alla croce del messaggero celeste, addolorata, si lamenta pronunciando queste parole:

> Gabrièl, Gabrièl… Gabrièl… zóvin de dulza figüra, pól prim ti, ti!,
> m'hàit tradít de malorgnón! Con la tòa vóse de viola innamorósa tè sèt
> 'gnú a dime che saría 'gnüda Rejna, mi… e beata mi […][11]

Gli elementi della dolce figura angelica e della sua soave voce, come si può notare dalla trascrizione, rimangono costanti anche in quest'inedita giullarata. Come rimane costante, il riferimento a Maria come regina, come donna beata. Alle strazianti parole di Maria alla croce, ripropongo, dunque per contrasto, parte dell'ultima battuta del *Diavolo tenta la Madonna*, al fine di far comprendere quanto questi due brani, a mio avviso, possano ritenersi l'inizio e la chiusura di un cerchio.

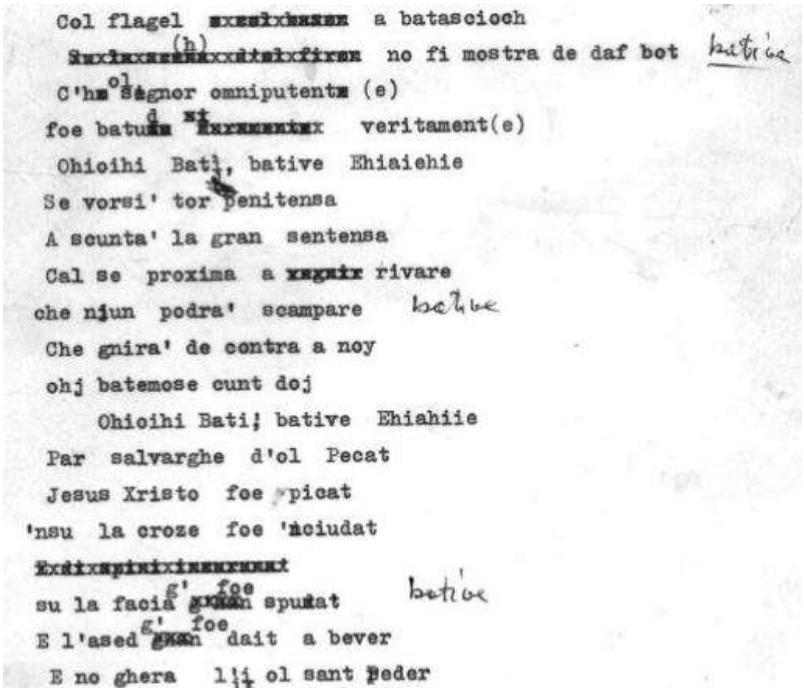
> […] ti è la reina major che a ghè su sto mund e mi insci a t saludi. Salve
> o reina dulza e preziosa […].

[11] Ho riportato la porzione della battuta di Maria per come compare in E^{03}.

Non è concretamene possibile comprendere perché questo brano non sia stato poi sviluppato da Fo. Come detto, anche la *Scaletta* ne riportava, seppur in forma lievemente differente, il titolo. Si tratta di una giullarata sicuramente molto diversa rispetto alle altre dell'opera: i toni estremamente leggeri e la, forse, non compiuta struttura drammaturgica, la rendono un brano più fragile rispetto alle giullarate sopravvissute sino a Nuova Scena. Non possiamo sapere, fino a che non verranno eventualmente ritrovati altri documenti ad ora perduti, né come si siano svolte le porzioni narrative assenti, né in che modo Fo intendesse legare questo brano agli altri del *Mistero Buffo*. A mio avviso, però, tra tutti i documenti da me ritrovati, e sui quali Fo ha rinunciato a procedere, questo risulta essere probabilmente il lavoro incompiuto più interessante.

II.7 Il copione di Cernobbio e i dattiloscritti delle fonti

Un secondo importante documento collocato nel medesimo faldone de *Il Diavolo tenta la Madonna* (il VI.1, 117), costituito da ben 50 fogli dattiloscritti, contiene il primo copione di *Mistero Buffo*. Esso, secondo quanto riportato nella suddivisione che lo racchiude (un semplice foglio A4 piegato a metà), sarebbe stato «iniziato a scrivere nel 1966 a Cernobbio», città nella quale proprio in quegli anni Fo e Rame vivevano assieme al piccolo Jacopo Fo, allora da poco tredicenne. Dall'analisi di alcune varianti interne alle prime stesure dattiloscritte di alcuni dei testi di *Mistero Buffo*, tutte analizzate nel secondo paragrafo di questo capitolo, e dal confronto con le medesime presenti nelle versioni delle giullarate di Nuova Scena, sono giunto a tale conclusione: il copione di Cernobbio costituisce un passaggio intermedio tra tali dattiloscritti e l'*editio princeps* dell'opera. Molte delle correzioni manoscritte e a macchina riportate sui documenti trovano già collocazione all'interno di questo copione; ma, dal copione a Nuova Scena, per i medesimi testi, si nota un ulteriore passaggio. Al fine di render chiaro al lettore quanto detto e per sostenere questa tesi, riporto un esempio particolarmente significativo di tale fenomeno evolutivo. Come campione ho estratto la sezione centrale della *Lauda dei battuti*, pezzo del quale abbiamo a disposizione sia la prima stesura dattiloscritta del 1966, sia la forma di esso presente nel copione di Cernobbio, sia la prima versione a stampa del 1969. Si veda per primo, nella pagina successiva, il confronto tra le prime due forme della sezione testuale: a sinistra, un ritaglio del dattiloscritto del 1966; a destra il medesimo ritaglio del dattiloscritto del copione di Cernobbio.



Col flagel a batascioch
no fi mostra de daf bot bative
C'ol Segnor omniputent (e)
foe batud veritament (e)
Ohioihi Bati, bative Ehiaiehie
Se vorsi tor penitensa
A scuntà la gran sentensa
Cal se proxima a rivare
che njun podrà scampare bative
Che gnirà de contra a noy
ohj batemose cunt doj
Ohioihi Bati, bative Ehiahiie
Par salvarghe d'ol Pecat
Jesus Xristo foe picat
'nsu la croze foe 'nciudat
su la faci g' foe spudat bative
E l'ased g' foe dait a bever
E no gh'era l'i ol sant peder

Come si può facilmente notare, le soppressioni operate a macchina e le introduzioni manoscritte sono state tutte recepite dal copione di Cernobbio: dalle aggiunte degli imperativi «bative» alla fine di alcuni versi, sino ai due «g' foe», introdotti a macchina e confermati nella versione di destra. Procediamo ora ad un rapido sguardo di confronto tra il copione e Nuova Scena.

Col flagel a batascioch
no fi mostra de daf bot bative
C'ol Segnor omniputent (e)
foe batud veritament (e)
Ohioihi Bati, bative Ehiaiehie
Se vorsi tor penitensa
A scuntà la gran sentensa
Cal se proxima a rivare
che njun podrà scampare bative
Che gnirà de contra a noy
ohj batemose cunt doj
Ohioihi Bati, bative Ehiahiie
Par salvarghe d'ol Pecat
Jesus Xristo foe picat
'nsu la croze foe 'nciudat
su la faci g' foe spudat bative
E l'ased g' foe dait a bever
E no gh'era l'i ol sant peder

Col flagel a batascioch(*)
no fi mostra de daf bot : bative !
C'ol Segnor onniputent(e)
foe batud veritament(e)
Ohioihi Batì, bative Ehiaiehie
Se vorsì tor penitensa
A scuntà la gran sentensa
Cal se proxima a rivare
che njun podrà scampare : bative !
Che gnirà de contra a noy
ohj batemose cunt doj
Ohioihi Bati, bative Ehiahiie
Par salvarghe d'ol Pecat
Jesus Xristo foe picat
'nsu la croze foe 'nciudat
su la facia g' foe spudat : bative !
E l'ased g' foe dait a bevar
E no gh'era l'i ol sant Pedar

Sin da subito risulta evidente un elemento: le modifiche intercorse tra il copione e NS[69] sono di certo minori e meno significative di quelle che si possono notare nella prima analisi variantistica da me proposta. Possiamo da un lato comunque evidenziare che gli interventi di cui il copione ha tenuto conto trovano ulteriore conferma nell'*editio princeps*, dall'altro che, per quanto minime, alcune differenze si possono evincere: la rima bever-peder (presente nel copione ma anche nel dattiloscritto) diventa bevar-Pedar (si noti anche l'introduzione della maiuscola); e ancora la maggiore precisione e cura nell'introduzione di alcuni segni interpuntivi, fattore spiegabile, a mio avviso, dal fatto che, contrariamente al copione (utile per la rappresentazione dell'opera sulla scena), i testi di Nuova Scena erano essenzialmente destinati ad esser letti.

Per quanto concerne il contenuto del copione di Cernobbio, lo ritroviamo, come la *Scaletta*, suddiviso al proprio interno in due "tempi" di scena: il primo propone la sequenza *Lauda dei battuti*, *Il miracolo delle nozze di Cana*, *La strage degli innocenti* e *La resurrezione di Lazzaro* (per un totale di 5 brani); il secondo, invece, racchiude *Maria alla croce*, *Moralità del cieco e dello storpio* e *La Madonna incontra le Marie*.[1] Dato che questo particolare copione costituisce la prima vera forma compatta assunta dall'opera prima delle stampe, cerchiamo di comprendere, tramite la tabella sottostante, come si evolve la proposta spettacolare di Fo dall'iniziale idea riportata nella *Scaletta* sino all'*editio princeps*.[2]

[1] I titoli dei testi riportati sono quelli utilizzati dall'edizione E[03].
[2] Per non confondere il lettore, anche i titoli riportati in tabella rispettano la forma con la quale vengono riportati in E[03].

Scaletta (1966)	Copione di Cernobbio (1966)	Nuova Scena (1969)
Bonifacio VIII.	Lauda dei battuti.	Lauda dei battuti.
Arlek e la Vergine (Il Diavolo tenta la Madonna).	Il miracolo delle nozze di Cana.[3]	L'Ubriaco (Il miracolo delle nozze di Cana di E^{03})
La strage degli innocenti.	La strage degli innocenti.	La strage degli innocenti.
Il miracolo delle nozze di Cana.	La resurrezione di Lazzaro.	La resurrezione di Lazzaro.
La nascita del villano.		
Moralità del cieco e dello storpio.		
FINE PRIMO TEMPO	FINE PRIMO TEMPO	
Maria alla Croce.	Maria alla Croce.	Passione (Maria alla Croce di E^{03}).
Umanità della Madonna.[4]		
Il Matto e la Morte.	Il Matto e la Morte.	Il Matto e la Morte.
Crocefissione. Con canti. Inchiodamento.	Moralità del cieco e dello storpio.	Moralità del cieco e dello storpio.
La resurrezione di Lazzaro.	La Madonna incontra le Marie.	La Madonna incontra le Marie.
Il Matto tenta di togliere Cristo dalla Croce.		La crocefissione (I crozadór in E^{03}).

Un primo elemento d'immediato riscontro riguarda la variazione della quantità dei brani proposti: si passa dai 12 della *Scaletta* agli 8 del copione di Cernobbio sino ai 9 di Nuova Scena. Nel dire ciò dobbiamo però tenere ben in considerazione un fattore: se si guarda con attenzione ai titoli *Crocefissione. Con canti. Inchiodamento* e *Il Matto tenta di togliere Cristo dalla Croce* ci si rende conto che si tratta dei due momenti

[3] La sottolineatura dei titoli allude al fatto che in realtà, nel copione, non c'era alcun titolo. La titolazione riportata può essere dedotta sia dal contenuto del brano, sia da dei titoli posti in matita da una mano successiva.

[4] Basandomi su alcuni appunti che seguono il titolo nella *Scaletta*, si tratta con ogni probabilità del brano *La Madonna incontra le Marie*.

drammaturgici interni al testo *Crocefissione* presente in Nuova Scena, e per questo motivo sarebbe più opportuno, sebbene nella *Scaletta* risultino divisi, considerarli come un'unica proposta spettacolare. Il computo complessivo, diverrebbe dunque: 11, 8, 9. Il contenuto di Nuova Scena, com'è evidente, deve molto all'organizzazione delle giullarate presenti nel copione di Cernobbio: ciò è un'ulteriore prova di come questo documento sia stato importante nella realizzazione dell'*editio princeps*. Un secondo elemento significativo è il fatto che la *Scaletta* proponga anzitutto il pezzo del *Diavolo che tenta la Madonna* (*Arlek e la Vergine*) nonostante il brano non sia più riportato né nel copione di Cernobbio né in nessuna edizione a stampa; e, in seguito i due brani di Bonifacio VIII e La nascita del villano, non presenti né nel copione né nell'*editio princeps*, bensì introdotti per la prima volta nel mondo delle stampe dall'edizione La Comune, (la cui datazione, come abbiamo visto, è incerta, ma sicuramente successiva a quella di Nuova Scena). Un terzo elemento strutturale da mettere in evidenza riguarda il pezzo de *I crozadór*, presente (sebbene scisso, come anticipato, in due pezzi più brevi, come testimonia anche la complessa tradizione dattiloscritta della giullarata) nella *Scaletta* e in Nuova Scena ma non nel copione di Cernobbio. Un ultimo elemento che contraddistingue il copione di Cernobbio è la relazione istituita tra la *Lauda dei battuti* e *Il miracolo delle nozze di Cana*. I due brani venivano percepiti senza soluzione di continuità l'uno all'altro: nel copione, infatti, il secondo brano non riporta alcun titolo, se non la dicitura «Le nozze di Cana» evidentemente aggiunta a matita in un secondo momento. Questo esplicito legame tra i due momenti spettacolari si mantiene in Nuova Scena nella misura in cui i due pezzi sono contigui l'uno all'altro, ma in essa vengono distinti utilizzando due titoli diversi. Nuova Scena, infine, com'è naturale che sia, data la sua natura più "letteraria" e meno "scenica", non divide più l'opera in due tempi, cosa che, invece, la *Scaletta* e il copione facevano, dato che nel loro caso si tratta di documenti esplicitamente legati ad una proposta spettacolare dell'opera.

Un ultimo caso testimoniale riguarda la coppia di dattiloscritti intitolata *Fonti e note bibliografiche*, racchiusa all'interno del faldone VI.1.,119. Si tratta della forma embrionale della sezione presente nell'edizione Nuova Scena intitolata *Note bibliografiche, fonti e rappresentazioni*, nella quale Fo riporta un elenco di 43 autori (affiancati dai titoli di alcune loro opere) dai quali ha tratto ispirazione nella stesura dell'opera. NS[69] tiene conto di ogni correzione presente nei dattiloscritti: è dunque

evidente che questi due fogli dattiloscritti rappresentano anch'essi un antigrafo per l'*editio princeps*.

II.8 I documenti del 1968

Nell'Archivio Online Fo Rame ho ritrovato, infine, un ultimo particolare gruppo di documenti, raggruppati assieme in un'unica collocazione (una precisa sezione del reparto *Appunti* interno all'Archivio Online) e datati 1968, nel quale sono contenuti cinque fogli di appunti: 2 fogli manoscritti e 3 fogli dattiloscritti. Di questo materiale, però, non ho ritrovato nulla nei fascicoli da me consultati presso l'Archivio di Stato di Verona. Il primo è un documento manoscritto, e la mano sembrerebbe quella di Dario Fo, nel quale sono trascritti questi appunti:

> Giovane forestiero arriva nel paese incontra una donna chiede dove abiti Maria
>
> La donna fa un sacco di domande poi manda fuori strada il giovane forestiero e va da Maria ad informarla
>
> Si comporta da ruffiana
>
> Arriva il giovane per l'annuncio Maria lo tratta feddamente
>
> Quindi acconsente
>
> Giuseppe la scopre incinta e le fa una scenata
>
> Sogno di Giuseppe

Come si può facilmente immaginare dietro alla figura del giovane forestiero si potrebbe intravedere l'Arcangelo Gabriele il quale, giunto per portare l'annuncio di Dio, chiede ad una donna dove si trovasse la casa della Vergine Maria. In seguito, riscontriamo un elemento inedito per il *Mistero Buffo*: la presenza del personaggio di Giuseppe. Egli viene qui presentato in maniera decisamente particolare: scoprendo Maria incinta avrebbe fatto «una scenata» seguita poi da un sogno. Del terzo e quarto foglio parlerò più avanti: una continuità contenutistica si può individuare, infatti, tra questo primo documento e il quarto foglio.

Il quarto foglio di questi documenti, infatti, è un dattiloscritto e riporta il titolo *Appunti. Storia sacra tratta da misteri medioevali*. Prima di procedere alla relativa analisi, ne riporto fedelmente il breve contenuto qui di seguito:

> L'arcangelo Gabriele è prevenuto dal diavolo che si finge donna ruffiana di un nobile giovanotto forestiero che si sarebbe invaghito della vergine. Dice alla ragazza che questi sta morendo d'amore per lei. La vergine scaccia la ruffiana la quale finge pentimento e stima commossa per tanta onestà. Giunge il Gabriele che viene accolto freddamente, anzi, duramente, dalla vergine. Ma alla fine si scioglie l'equivoco ed ella accetta l'annunzio. Il Diavolo scornato sobilla Giuseppe che aggredisce la Madonna. Alla fine però grazie al sogno tutto è chiarito.
>
> Altra versione
>
> Il Diavolo incontra l'angelo Gabriele e intuisce che ha un qualche affare importante da portare a compimento, si finge pentito, e con abile manovra riesce ad ottenere la di lui fiducia. L'Arcangelo ha come coadiutore un angelo minore, chiacchierone e un po' allocco che parla.

Ciò che si può notare con evidenza sin da subito è che questo dattiloscritto propone due versioni che non hanno nulla a che fare l'una con l'altra, se non per il fatto che condividono la presenza del personaggio dell'Arcangelo Gabriele. La prima delle due versioni sembra essere a tutti gli effetti una puntualizzazione di ciò che nel documento manoscritto veniva solo parzialmente accennato: nel dattiloscritto, infatti, notiamo molti più dettagli e precisazioni. Tra i due documenti possiamo notare comunque delle importanti differenze: in primo luogo la donna incontrata dall'Arcangelo Gabriele della quale parla il manoscritto scompare nel dattiloscritto, in secondo luogo lo strano comportamento di Giuseppe nei confronti di Maria presentato nel manoscritto come una «scenata» diviene addirittura violento nel dattiloscritto, poiché esplicitamente sobillato dal Diavolo. Il manoscritto sembra consistere, dunque, in una fase immediatamente precedente rispetto allo sviluppo contenuto nel dattiloscritto; il quale, come detto, sembra costituirne un'evoluzione. Se si guarda con attenzione a questi appunti, però, si nota un'evidente somiglianza con il brano de *Il Diavolo tenta la Madonna*. In questo dattiloscritto, infatti, ritroviamo i nuclei contenutistici fondamentali di parte della giullarata inedita di Fo: il travestimento del Diavolo che si finge donna, il fatto che questi giunga da Maria prima dell'Arcangelo Gabriele, il rifiuto di Maria nell'accogliere l'Angelo e lo scioglimento finale nel quale la Madonna accetta l'Annunzio. Un'importante differenza tra il testo da me riportato in trascrizione nel paragrafo II.6 e

questo foglio dattiloscritto, però, sta nel finale: se *Il Diavolo tenta la Madonna* si concludeva con un dialogo tra la Vergine e l'Arcangelo; sia nel manoscritto che nel dattiloscritto qui riportati ritroviamo il riferimento alla reazione scomposta di Giuseppe nel vedere Maria incinta e ad un sogno da lui compiuto. Dal mio punto di vista, dunque, questi due documenti, sebbene riportati in una catalogazione a sé stante nell'Archivio Online Fo Rame potrebbero rappresentare una prima forma di sviluppo del brano *Il Diavolo tenta la Madonna*. La loro datazione, collocata nel 1968, potrebbe dunque fornirci un importante indizio sul momento della creazione del pezzo stesso. La giullarata è stata definita non databile dalla collocazione stessa dell'Archivio di Verona. Questi due fogli che ho prima trascritto, però, sono datati 1968 e con ogni evidenza rappresentano un primo nucleo della giullarata de *Il Diavolo tenta la Madonna*: per questo motivo, a mio avviso, sulla base di questo ulteriore ritrovamento, anche la giullarata potrebbe essere databile attorno al 1968 e dunque costituire una stesura di certo successiva a tutti gli altri brani dell'opera, sviluppati in blocco ben due anni prima.

Il secondo e il terzo di questo gruppo di cinque fogli, sono invece entrambi dattiloscritti e riportano al proprio interno degli appunti che non trovano alcun riscontro in alcun altro documento o brano del *Mistero Buffo*. In essi si succedono senza sosta vari nuclei tematici, sovrapposti l'uno all'altro, non divisi tra loro. All'inizio del primo dei due fogli dattiloscritti si parla di una compagnia di guitti saltimbanchi che si sta preparando per la recita di uno spettacolo intitolato *Vita e morte di nostro signore*. Il capocomico discute con il committente il prezzo dello spettacolo mentre, nel frattempo, il palco e gli attori sono quasi pronti per la messinscena. Si annuncia la presenza di alcuni personaggi fondamentali: la Madonna, la Maddalena (impersonati dalla medesima attrice), il Diavolo, la Morte, Giuda, San Pietro, Gesù «e altri». Ad un certo punto «comincia l'azione»: intuiamo, dunque, che a questa breve scena introduttiva segua l'inizio della rappresentazione. Una prima scena coinvolge il Diavolo, la Maddalena e un Venditore di ulivi e palme che attendono con trepidazione l'arrivo di un certo Gesù in città. Alcuni si lamentano per l'eccessivo clamore che la venuta di questo strano personaggio ha scatenato, altri cercano di approfittare della confusione per commettere addirittura dei furti. Una seconda porzione del dattiloscritto è distinta dalla dicitura «Scena dei miracoli di Cristo», e il suo sviluppo si trova a cavallo tra la fine del primo foglio e l'inizio del secondo. In essa ritroviamo come protagonista il personaggio del

Diavolo, il quale cerca in ogni modo di svilire la figura di Gesù descrivendolo come un impostore: i suoi miracoli non sono che una «questione di suggestione», dovuta ad alcuni studi che il figlio di Dio avrebbe compiuto in Egitto presso alcuni maghi. Il Diavolo, aiutato da un «cialtrone» dunque, impressiona la folla dapprima guarendo un «orbo» e successivamente uno «sciancato», che si rivela assai contrariato per la propria guarigione. Questo nucleo tematico è di certo molto simile al brano de *La moralità del Cieco e dello Storpio*: si tratta di una strana corrispondenza, che però non è sufficiente per stabilire una connessione tra questo dattiloscritto e la giullarata. Di certo il contenuto proposto è simile, ma è anche estremamente diverso: in primo luogo a compiere il miracolo nel brano del *Mistero Buffo* è Gesù Cristo e in un contesto ben diverso; in secondo luogo il Diavolo non è minimamente presente nella nota giullarata. La conclusione di questo secondo foglio riporta una scena dedicata all'Ultima Cena, nella quale ancora una volta è il Diavolo ad avere un ruolo fondamentale. Egli dapprima convince la Maddalena ad esibirsi per l'occasione, in seguito fa ubriacare un cialtrone (probabilmente il medesimo che lo aveva aiutato nello svolgimento dei miracoli) con l'obiettivo di creare scompiglio nel sacro momento vissuto dagli apostoli e Cristo nella locanda di Emmaus: l'intervento di San Matteo, però, «aggiusta tutto» e riporta l'ordine. Le ultime indicazioni descrivono un litigio tra Matteo e Giuda, Cristo intento a riportare la previsione del proprio tradimento e del triplice canto del gallo, seguito da uno squarcio che descrive il Diavolo sussurrare «battute carogna» agli orecchi del suo fedele cialtrone. Insomma: questo dattiloscritto sembra riportare un altro *Mistero Buffo*, parallelo alla tradizione da noi analizzata negli altri documenti; un'opera nella quale sarebbe stata assai centrale la figura del diavolo. Come abbiamo visto, in questi due fogli dattiloscritti si possono riscontrare dei riferimenti, seppur vaghi e non perfettamente sovrapponibili, a due brani chiave dell'opera: *Moralità del Cieco e dello Storpio* e *Il Matto e la Morte*. Sebbene la datazione descritta per questi documenti sia il 1968, essa non è concretamente deducibile dai manoscritti e dai dattiloscritti scansionati nell'Archivio Online Fo Rame. Ciò che è certo, però, è che questa tradizione non ha avuto alcuna fortuna nell'opera, che, come si potrà notare, sviluppa non il contenuto di questi documenti, bensì quello presente nei dattiloscritti datati 1966.

L'ultimo di questi 5 fogli, infatti, è un breve appunto manoscritto steso a penna dalla mano di Franca Rame, la quale si dimostra essa stessa in primis perplessa riguardo la natura di questi contenuti:

> Brano molto bello, mi sembra Mistero Buffo – mai recitato. Portare a D.

Ecco dunque una tabella riassuntiva che mira a render chiaro per il lettore il contenuto di questi 5 particolari documenti:

Tipologia di documento[5]	Contenuto	Collocazione
1 foglio manoscritto	Primo sviluppo de *Il Diavolo tenta la Madonna*.	Archivio Online Fo Rame
1 foglio dattiloscritto	Ampliamento del primo sviluppo manoscritto de *Il Diavolo tenta la Madonna*.	
2 fogli dattiloscritti	Una compagnia di guitti saltimbanchi si appresta a recitare alcuni episodi della vita e morte di Cristo. Si succedono alcune scene che vanno dall'ingresso di Gesù in una città sino all'Ultima Cena.	
1 foglio manoscritto	Appunto di Franca Rame nel quale si dichiara che il brano riassunto nei dattiloscritti non è mai stato recitato.	

[5] Riporto per completezza il link nel quale compaiono tali documenti. http://www.archivio.francarame.it/scheda.aspx?IDScheda=1967&IDOpera=106.

III. La tradizione a stampa del *Mistero Buffo*: analisi variantistica e interpretazione critica

Il lavoro che ho deciso di condurre in questo capitolo riguarda solamente alcuni testi dell'opera: l'ordine con il quale questi testi sono stati analizzati rispetta l'indice di Einaudi 2003. Anche i titoli dei pezzi utilizzati come titolazione dei relativi capitoli sono quelli con i quali i vari testi sono indicati sempre dall'ultima edizione torinese. Ho deciso di procedere tramite alcuni "carotaggi" all'intero di *Mistero Buffo* intraprendendo un percorso di collazione solamente di quei testi che comparissero in almeno due edizioni diverse: per questo motivo, ad esempio, non mi sono occupato dei *grammelot*, della *Storia di san Benedetto da Norcia* e de *Il primo miracolo di Gesù bambino*, riportati unicamente da E^{03}. Come si potrà notare mi sono concentrato sui testi in dialetto e per questo non mi sono occupato dell'analisi di *Rosa fresca aulentissima* (suddivisa in *Rosa fresca aulentissima* e *Il rito dei mammuthones e dei capri* in E^{03}), oltre al fatto che il testo rimane costante nel tempo e nemmeno in E^{03} (fatta eccezione per la suddivisione del brano in due testi) viene in alcun modo a modificarsi. Per lo stesso motivo non ho effettuato un'analisi della *Lauda dei battuti*: anch'essa, pur trattandosi in questo caso di un testo in dialetto presente in ogni edizione, non varia nel tempo se non sul piano accidentale e paragrafematico. I testi che ho analizzato, dunque, sono, nell'ordine: *La strage degli innocenti*, *Moralità del cieco e dello storpio*, *Il miracolo delle nozze di Cana*, *La nascita del giullare*, *La nascita del villano*, *La resurrezione di Lazzaro*, *La Madonna incontra le Marie*, *Maria alla Croce*, *Il Matto e la Morte*, *I crozadór* [inchiovatori], *Bonifacio VIII*.

L'obiettivo dell'analisi filologica qui condotta è quello, attraverso l'attento studio delle varianti sostanziali, l'esame delle soppressioni e delle introduzioni agite dalle singole edizioni e l'interpretazione di questi fenomeni, di comprendere in che modo il mondo della tradizione a stampa dell'opera si sia evoluto nel tempo. Come si potrà notare, dai vari capitoli emergono alcuni dati fondamentali. Un primo elemento è la tendenza, da parte delle varie edizioni, di ampliarsi sempre più: E^{03} contiene al proprio interno molti più testi rispetto ad NS^{69}. Ma non è solo il numero complessivo dei testi ad aumentare, è anche il corpo dei brani stessi: fatta eccezione per i quattro *Testi della Passione* (categoria che, come abbiamo visto, fa riferimento solamente alle Bertani e ad E^{97}), i quali risultano essere tra i più "conservativi" dell'opera (seppur anch'essi varino notevolmente), alcuni pezzi risultano profondamente rimaneggiati nel loro percorso d'evoluzione testuale. Un

secondo elemento riguarda l'azione delle singole edizioni: tra tutte possiamo evidenziare, infatti, un'azione più corposa e concreta solamente da parte delle Bertani (in particolar modo B^{73}) e di E^{03}. LC (che pur incrementa il numero dei testi da 9 a 11) ed E^{97} sembrano, di contro, limitarsi a fotografare l'assetto dell'opera presente nelle edizioni precedenti. Ciò sorprende soprattutto per l'edizione del 1997, anno del Nobel: edizione dalla quale, a mio avviso, ci si aspetterebbe un'azione più strutturale e sostanziale. Essa, dopo vent'anni nei quali l'opera non venne più riproposta da parte di nuove edizioni (l'ultima era stata Bertani 1977), riporta minime modifiche, per lo più di carattere "estetico": anzi, sul piano accidentale sembra addirittura basarsi più su B^{73} che non sulle ultime due edizioni veronesi. Un terzo elemento riguarda il progressivo avvicinarsi del testo al lettore: se nelle prime due edizioni il numero delle didascalie è minimo (se non addirittura nullo), con B^{73} prima e in particolar modo E^{03} poi, il loro numero aumenta esponenzialmente. L'obiettivo, come si potrà notare dai singoli capitoli, è quello di raccontare con sempre maggior precisione e cura tutto ciò che la pagina, naturalmente, fa fatica a rappresentare rispetto all'esperienza della scena: un'attenzione che mira dunque, progressivamente, a restringere lo iato strutturale tra l'esperienza concreta dello spettacolo e la sua trascrizione sulla pagina. Un ultimo elemento che è importante evidenziare sin da subito è inoltre la discrasia che si manifesta nella tradizione a stampa tra la vita spettacolare dell'opera e la dimensione della drammaturgia consuntiva. Bisogna attendere più di vent'anni prima di veder concretizzarsi in E^{03} alcune modifiche sostanziali e strutturali che Fo ben prima aveva applicato nelle rappresentazioni sceniche dei testi. L'opera sembra spesso vivere nelle stampe di una sostanziale immobilità: la fedeltà reciproca tra le edizioni si traduce, spesso, nella mancata concretizzazione dell'evoluzione che, sulla scena, il testo continuava incessantemente a vivere. Insomma: pagina e scena sono due dimensioni che difficilmente possono avvicinarsi l'una all'altra. Un importante passo verso la scena è stato compiuto, come abbiamo visto, grazie all'incremento delle didascalie. Altra questione riguarda la regolarità con la quale il mondo della tradizione a stampa abbia avuto l'accortezza di testimoniare passo passo l'evoluzione dell'opera. Una caratteristica costitutiva di *Mistero Buffo* è, di fatti, il dinamismo: si tratta di un'opera costantemente in movimento. Sarebbe stato probabilmente impossibile affiancare lo sviluppo della vita spettacolare dei testi: resta comunque inspiegabilmente insolita la "negligenza" delle stampe nel ventennio trascorso

tra il 1977 e il 1997. Non solo, come anticipato, non vengono pubblicate nuove edizioni dell'opera, ma l'anno del Nobel, è importante evidenziarlo, propone una redazione estremamente "statica", assai simile a quella proposta nelle Bertani. Una veste a stampa spoglia, "neutra", oserei dire, poiché l'edizione non solo non testimonia variazioni evidenti del testo, ma anche non ne arricchisce la proposta di lettura (come invece fa E^{03}). Un ultimo importante appunto riguarda un breve accenno alla sintassi (aspetto che dal punto di vista variantistico ho riportato in tabella solo in casi eccezionali e di particolare rilievo): se NS^{69} ed LC riportano una sintassi estremamente anacolutica, e per questo molto più vicina alla dimensione orale della scena, sin da B^{73} e, più compiutamente con E^{03}, la sintassi si fa oltre che più precisa, anche più "letteraria". Aumenta inoltre notevolmente il numero delle virgole, dei punti e scompaiono molti punti di sospensione (che nelle prime due edizioni erano molto frequenti), che vengono ad essere sostituiti da virgole, punti e virgola, punti e due punti. Insomma: le edizioni si fanno progressivamente portatrici di un'interpunzione che riesca, pur "traducendo la scena", a rappresentare nel modo più adatto il compromesso tra l'espressione e i toni attoriali dei brani (nelle Bertani, in E^{97} e in E^{03} viene fatta molta più attenzione alla gestione di punti interrogativi e punti esclamativi), e la loro necessaria traduzione per iscritto.

I capitoli che seguono sono così tripartiti: una breve sinossi della trama del brano, la tabella di collazione seguita dal relativo commento. In alcuni casi, come si potrà notare, potrebbero esserci ulteriori tabelle (seguite da altrettanti commenti) contenenti particolari versioni dei pezzi o di prologhi. Le tabelle riportano dapprima la collazione dei prologhi, successivamente quella del testo vero e proprio. Alcune collazioni potranno presentare più di due colonne: in quei casi si è reso necessario dividere l'evoluzione del pezzo in tre fasi particolarmente diverse tra loro e tra le quali, dunque, non era fattibile un vero e proprio "allineamento" se non in seguito ad un'ulteriore scissione.

In generale il carattere tondo indica le porzioni testuali che nel corso del tempo rimangono costanti (o soggette a modifiche accidentali e di carattere paragrafematico di cui non si è tenuto conto in fase di collazione), in corsivo, di contro, le porzioni testuali soggette a variazione o eliminazione: queste ultime sono state sostituite, nella colonna successiva, dalle relative nuove lezioni apportate dalle edizioni successive riportate in tondo. Qualora le varianti presenti in E^{03} fossero state introdotte da edizioni precedenti, si è deciso di segnalarle con sottolineature differenti, che riporterò qui di seguito associate

alla parola matrice "variante": variante (introduzione di LC), variante (introduzione di B^{73}), variante (introduzione di B^{74}), variante (introduzione di B^{77}), variante (introduzione di E^{97}). Si è proceduto, infine, indicando in grassetto tondo le didascalie e in grassetto corsivo solamente quelle porzioni delle didascalie che venivano a modificarsi o ad essere soppresse nelle edizioni successive. Si segnala, però, che al di là di questa scelta filologica, le didascalie delle varie edizioni (a meno che in nota non sia indicata una loro particolare conformazione – vedasi il caso delle didascalie di E^{97}, spesso trasformate in tondo e private di parentesi), sono presenti in corsivo e tra parentesi.

Per riassumere: il corsivo presente nella colonna (o nelle colonne) di sinistra indica le parti soggette a modifica alle quali, nella colonna (o nelle colonne) di destra corrisponde, in tondo, la nuova porzione testuale introdotta (da una singola parola a intere righe): qualora sulla destra non vi fosse testo, significa che la parte in corsivo è stata soppressa. L'unico caso in cui il corsivo è presente a destra riguarda le didascalie di E^{03}. Tutto ciò che compare nella colonna di destra costituisce la forma definitiva con la quale il testo compare in E^{03}. Alcune indicazioni più puntuali riguardo l'evoluzione di alcune varianti o le soppressioni (o introduzioni) avvenute nel corso dell'evoluzione testuale sono riportate nelle note a piè di pagina: spazio nel quale si troveranno anche tutte le varianti transitorie, vale a dire non accolte dalla tradizione successiva (e dunque scomparse prima di E^{03}).

Come spesso Fo afferma nella rappresentazione Rai del *Mistero Buffo*, alla fine dei prologhi dei propri brani, poco prima dell'esecuzione del pezzo vero e proprio, dunque: «cominciamo senz'altro».

III. 1 La strage degli innocenti

La strage degli innocenti è uno dei monologhi più toccanti di *Mistero Buffo*. In realtà, potremmo dire che tutti i brani, come si potrà notare, nei quali la Madonna abbia un minimo ruolo, seppur "passivo" come in questo caso (dato che è presente non come personaggio parlante, ma come macchinario ligneo sullo sfondo dell'azione), risultano carichi di sentimento e profondità. Come afferma Pizza, infatti, le «madonne nel teatro di Fo, come già accadeva nel cinema di Pasolini, sono donne e madri di popolo […]»[1]. Ed è proprio nella sua dimensione più materna e dolce che la Madonna viene descritta in questo straordinario testo. La situazione biblica alla quale Fo allude riguarda Erode che, venuto a sapere della nascita di Cristo, ha ordinato la famosa strage, narrata nel celebre passo del *Vangelo secondo Matteo*, al fine di uccidere colui che era stato acclamato come il futuro re di Galilea. La scena del pezzo di Fo si svolge dunque nelle strade di una città non precisata ma che immaginiamo essere naturalmente Betlemme. Un manipolo di soldati strappa i bambini dalle braccia delle proprie mani per ucciderli: alcune di queste, però, si oppongono, e tentano invano di difendere i propri figli dalla scellerata forza omicida della milizia erodiana. Una madre, però, in preda alla follia, non accettando la morte del proprio figlio, arriva addirittura a sostituirlo con un agnellino. L'avvenimento sconvolge uno dei soldati, che, disgustato dalle proprie stesse azioni, rinuncia agli ordini e si oppone ad uno dei suoi compagni: questo coraggioso gesto, però, gli costerà la morte. In seguito la folle madre incontra la Madonna mentre scappa con Gesù tra le proprie braccia: ella, però, non riconosce la madre di Dio. Comincia dunque un lungo monologo nel quale la donna racconta a Maria quello che dal suo punto di vista era avvenuto quella mattina: il figlio, a suo dire, non era stato veramente ucciso, ma era stato scambiato per un agnellino dai soldati. La Madonna, cogliendo la realtà delle cose, e capendo che la donna, per il dispiacere, era divenuta folle, arriva addirittura ad avere un mancamento. La scena si conclude con il canto di una dolceamara ninna nanna che la donna invita Maria a cantare assieme a lei per i propri figli. La folle donna, in prospettiva, dev'essere intesa come un doppio della madre di Dio: come vedremo nei testi *La Madonna incontra le Marie* e *Maria alla Croce*, anch'essa sarà costretta, a causa della sofferenza, a rimanere isolata, incompresa nel proprio straziante dolore.

[1] PIZZA, *Il gesto, la parola, l'azione. Poetica drammaturgia e storia dei monologhi di Dario Fo*, cit., p.196.

Bertani 1973[2]	Einaudi 2003
	La strage degli innocenti *Prologo*.
Qualche anno fa si è tenuta presso Milano, all'*abbbazia*[3] di Chiaravalle, una straordinaria mostra di macchine teatrali. Si trattava di splendide statue in cui tutti gli arti erano mobili, articolati, esattamente come nei burattini o nelle bambole. Il movimento era regolato da una serie di leve e di ganci che venivano manovrati da un burattinaio nascosto nell'incavo *dietro la* statua, *che* non era a tutto tondo, ma costruita solo per la metà anteriore. *C'era per esempio* una stupenda Madonna col *bambino* del 1100 in cui entrambi i personaggi si muovevano, braccia, tronco, gomiti e perfino gli occhi, giocando anche sul trucco del *désequilibre*[4] dei burattinai fiamminghi: per esempio, nell'avambraccio, a bilanciere*, a* snodo dentro la mano, c'era un perno, *per cui qualsiasi colpo, anche piccolo, faceva roteare la* mano sul polso*,* prima *che ritrovasse* il proprio equilibrio stabile. *Qualsiasi piccolo colpo faceva in modo che le mani, o un'*altra parte del corpo*,* si *muovessero* con una grazia *straordinaria.* Il che dava l'impressione di qualcosa di vivo.	<u>a</u><u>bb</u><u>a</u><u>z</u><u>ia</u> lignee policrome, posto dietro un apposito fondale, oppure, nel caso le statue fossero di grandi dimensioni, a tergo della in quanto la scultura Tra le altre era esposta *Bambino*[8] <u>*déséquilibre*</u> e a che al minimo spostamento provocava una rotazione della di ritrovare Così succedeva per qualsiasi che ad ogni sollecitazione muoveva straordinaria:
	Nella cattedrale di San Zeno a Verona, si può ammirare ancora oggi un Cristo seduto in groppa a un asino; l'asino ha infisse negli zoccoli delle ruote che permettono al cavaliere e alla sua cavalcatura di essere trascinati in processione nella rappresentazione del famoso e trionfale ingresso in Gerusalemme.
Con lo stesso principio è stato costruito un altro pezzo famoso, il Cristo d'Aquileia: *non lo si vede perché è vestito di una tunica che gli ricopre tutto il corpo, ma, a nudo, è tutto articolato, fino al collo*.	in quella scultura teatrale gli snodi, seppur numerosi, non si notano perché il suo corpo è interamente ricoperto da un abito panneggiato.
Perché *il popolo ricorreva a queste macchine per rappresentare la divinità, quando metteva in scena i propri spettacoli?* Forse *aveva timore di fare atto di blasfemia, di intaccare* la sacralità del personaggio *divino? No! Niente affatto, ciò avveniva perché l'attore, il comico, voleva che l'interesse del pubblico fosse accentrato non tanto verso il divino, ma verso l'uomo: se un attore fosse entrato prima nel costume di Gesù Cristo si sarebbe presa tutta l'attenzione, mentre una statua era soltanto*	gli organizzatori dei misteri medievali preferivano portare sulla scena per i ruoli dei santi queste immagini scultoree? temevano che l'impiego di attori intaccasse divino rischiando così di commettere atto di blasfemia? Sì, c'era anche questa preoccupazione, ma il motivo reale che faceva preferire l'impiego di statue semoventi nel ruolo di Cristo, della Vergine ecc. era determinato dal maggiore peso che realizzava l'attore fabulante nel presentare il dramma prestando le voci e i gesti ai personaggi,

indicativa, emblematica, e l'attore aveva agio di sviluppare la drammaticità	commentando e rivolgendosi al pubblico spesso in tono provocatorio e trascinandolo in una straordinaria commozione. Le sculture venivano manovrate quasi a vista da aiuti di scena: il fabulatore, muovendosi come un buttafuori tra quei personaggi indicativi, riusciva così a meglio sottolineare la passione del figlio di Dio e, quasi in contrappunto, il dramma
della condizione *umana, sottolinearla maggiormente:* la disperazione, la fame, il dolore. Ho *fatto* questo *discorso sulle* macchine teatrali perché *il pezzo che reciterò* ora ne prevede l'impiego, *appunto l'impiego* di una *macchina* che raffigura la Madonna col bambino in braccio. Con lei abbiamo *in scena* una donna che tiene *in braccio* un *agnello, una pazza – ecco* perché *vi ho* fatto notare *prima* quell'immagine delle Fiandre in cui si vede una donna con un agnello *in braccio*. *È una donna*	umana: insistito su tema delle proprio la giullarata che reciterà Franca cioè l'entrata in scena statua semovente suo nell'azione drammatica, pazza tra le braccia, avvolto in uno scialle, agnello. Ecco poco fa, vi avevo
alla quale hanno ammazzato il *bambino* durante la strage degli innocenti *e* ha *trovato* in un ovile un agnello, se l'è preso in braccio e*, convinta,* va *a dire* a *tutti* che quello è *il proprio figlio.* L'allegoria è chiara: l'agnello è l'«Agnus Dei», il *figlio* di Dio, quindi questa donna è anche la *Madonna*. Questo doppio *gioco del personaggio donna-Madonna* è molto *antico, viene* addirittura *dai* greci; *la donna può permettersi di dire delle cose* che *una Madonna vera*, un'attrice *che facesse la Madonna, o meglio un attore truccato da Madonna, come si usava allora,* non *avrebbe mai potuto dire*. *Questa donna bestemmia addirittura contro Dio, con una violenza incredibile. Si mette a urlare con quest'agnello in braccio:* «…potevi tenertelo presso di te tuo figlio, se doveva costarci tanto patimento, tanto dolore![5] *Verrai a comprendere il dolore degli uomini, tu che hai voluto subito un cambio a tuo vantaggio, per una tazzina di sangue tuo hai voluto un fiume di sangue, mille bambini per uno tuo. Potevi tenerlo presso di te tuo figlio, se doveva*	tra le braccia. Si tratta della stessa situazione drammatica che vi presenteremo tra poco: una madre, bimbo che per il dolore è impazzita. La donna che ha perso la ragione, raccolto intorno dicendo ognuno suo figlio sfuggito alla strage. Figlio Vergine. ruolo di folle-Madonna antico: risale ai attici. Alla madre, fuori di senno, è concesso di pronunciare discorsi nel ruolo di Maria può nemmeno permettersi di accennare. È così che, con l'alibi della follia, la pazza pronuncia insulti contro il Padre creatore. Essa dice a gran voce: »

[2] NS[69] *omittit*.
[3] Si segnala che, di certo, si tratta di un errore di stampa dell'edizione B[73] che già in B[74] è stato emendato.
[4] Corsivo nell'originale. Corretto in «*déséquilibre*» in E[97].
[8] L'intera espressione «Madonna col Bambino», in E[03], è in corsivo.
[5] In questo preciso punto, solo a partire da E[03], si interrompe il discorso diretto riportato: un taglio netto rispetto ad ogni edizione precedente.

costarci tanto patimento, tanto dolore! Verrai a capire anche tu il dolore, la pena degli uomini, la disperazione, il giorno che verrà a morirti tuo figlio in croce. In quel giorno capirai quale tremendo castigo hai imposto a tutti gli uomini, per un peccato, per un errore! Ebbene, sulla terra, nessun padre, per quanto malvagio, avrebbe avuto il coraggio di imporlo al proprio figliolo. Per quanto fosse carogna, questo padre!».

È certo la più grande bestemmia mai *udita!*

È come dire: «Padre, padreterno, sei la zozza della zozza! Nessun padre è tanto carogna quanto te». E perché tanto odio da parte del popolo verso il padreterno? L'abbiamo visto prima. Perché il padreterno è rappresentativo di quello che i padroni hanno insegnato al popolo, è quello che ha fatto le divisioni, che ha dato terre, poteri, privilegio a un certo gruppo di persone, e invece fastidi, disperazione, sottomissione, umiliazione, mortificazione all'altra parte del popolo. Ecco perché Dio è odiato, perché rappresenta i padroni, è quello che dà le corone, i privilegi; mentre è amato Gesù Cristo, *che è quello che*

viene sulla terra a *cercare di* ridare *la primavera. È*, soprattutto, la dignità. Il discorso della dignità è, in queste storie del popolo, *ripetuto* quasi a tormentone, con un'insistenza incredibile. *La dignità.*

Andremo ora *alla rappresentazione della Strage degli innocenti*[6]. Devo indicarvi soltanto un particolare: il linguaggio. Il linguaggio, il dialetto, *sarebbe meglio dire una lingua, perché è il padano dei secoli XIII/XV, ma recitato da un* attore*, il quale si trovava costretto a cambiare paese ogni giorno. Oggi era a Brescia, domani a Verona, a Bergamo ecc. ecc., quindi si trovava a dover recitare in dialetti completamente diversi l'uno dall'altro. Erano centinaia i dialetti, e c'era una grandissima differenziazione, maggiore che quella attuale, fra un paese e l'altro, per cui il giullare avrebbe dovuto conoscere centinaia di dialetti. E allora, che cosa faceva? Ne inventava uno proprio. Un linguaggio formato da tanti dialetti, con la possibilità di sostituire parole in determinati momenti, e quando si trovava nell'impaccio di non sapere quale parola scegliere, per far capire qualche cosa, ecco che subito metteva tre, quattro, cinque sinonimi. C'è un esempio straordinario:*

E continua per lungo tratto su questo tono.

udita in una rappresentazione sacra.

Con questo espediente scenico i fedeli di certe comunità, il cui pensiero ricorda quello di certi movimenti catari, contestano duramente il Padreterno per aver favorito alcune classi sociali, a tutto detrimento della stragrande maggioranza degli uomini, costretti in una insostenibile condizione di sfruttamento, di ingiustizia e disperata miseria.

Al contrario non solo è ben accetto, ma addirittura amato, applaudito come un liberatore.

È il Dio che si fa uomo e

speranza, a offrire la primavera e

riproposto

a rappresentare «La strage degli innocenti».

ovvero il volgare parlato nella piana del Po dal secolo XIII al XV. L' o attrice che recitavano quelle giullarate sacre o profane andavano deambulando di paese in paese, seguendo l'iter delle varie fiere e delle sagre religiose. È risaputo che il volgare di una vasta regione come la Padania non fosse assolutamente omogeneo, tanto che i giullari per farsi intendere ogni volta erano costretti ad adattare il testo inserendo termini del luogo onde rendere più accessibile la loro parlata. Ma quell'espediente era spesso insufficiente, quindi i comici vaganti cominciarono a inventarsi una lingua *passe-partout*. Si trattava di una specie di linguaggio franco composto da espressioni mutuate da vari dialetti e anche da diversi idiomi: provenzale, catalano e perfino latino. Ma la chiave di volta di questa parlata del tutto teatrale era esaltata dalla

[6] Il titolo del testo è un corsivo originale.

un giullare di Bologna *racconta di una ragazza che si trova ad abbracciare un* uomo che ama. Ma di colpo *ne* ha *paura. Ha voluto ad ogni costo far l'amore con lui, ma quando si trova nel momento delicato, ecco che subito lo* allontana e *dice:* «*Non me tocar a mi, che mi a son zovina, son fiola, tosa son e garsonetta*»[7]. *Ha detto tutto:* *sono* ragazza, sono ragazza, sono ragazza *e anche* ragazza *Così ognuno si può scegliere il termine che meglio comprende. Queste iterazioni le sentirete in questo spettacolo molte volte, ma sono usate anche ad altro scopo: raddoppiare il momento poetico e, soprattutto, nel ritmo, ingigantire la drammaticità. E questa è una cosa sola, unica, del giullare, del teatro del popolo, cioè, la possibilità di poter scegliere i suoni più adatti al momento. Per cui si sente «croz», «cros», «crosge» ed è sempre «croce», presa da diversi dialetti, per rendere il momento più adatto al valore scenico. La rappresentazione è eseguita da un solo personaggio e poi vi spiegherò il perché. Non è soltanto un fatto di esibizione, ma c'è una ragione reale di fondo. Ci sarà il gioco delle statue mobili, come vi ho già detto, il coro dei battuti, quello che inizia il canto e a un certo punto, vedrete, c'è un soldato che viene scannato e muore e il coro dei battuti indica l'andamento funebre di un canto.*	onomatopeica. Cioè, si sceglievano espressioni che già nel suono e nella ritmica alludevano chiaramente a un determinato concetto o situazione. Esempio: casa squarrata, caduta a spiccicata, femmina sgualdrappona. A proposito di espedienti linguistici, vi propongo l'aneddoto che vede protagonista una ragazza illibata che si ritrova tra le braccia di un uomo del quale è follemente innamorata. La giullarata è del XVI secolo ed è narrata da che ci presenta la fanciulla decisa a far l'amore con l' al momento dell'amplesso appassionato, ecco che la giovane si blocca, paura, teme la violenza dell'amplesso. Tende le braccia, l'uomo da sé dice tremante: *«Te pregi, no' me tocar a mi, che mi fiola, puta son, zovina son, tosa son et garsonetta».* In poche parole ha ripetuto senza fiato in cinque idiomi diversi: «Sono sono ragazza, sono ». Questo espediente è chiamato iterazione; ma non produce solo il vantaggio di farsi meglio intendere, produce anche l'effetto quasi lirico di caricare d'ansia la situazione drammatica. Abbiamo accennato poco fa all'impiego dei battuti nelle sacre rappresentazioni. Spesso questi cantori, che si flagellavano a ritmi ossessivi, avevano anche l'incombenza di introdurre i vari brani tragici o grotteschi con brevi litanie che eseguivano anche durante le pause tra un'azione e l'altra del dramma; soprattutto le loro grida timbrate dai tamburi chiudevano ogni sequenza tragica e la commentavano. Esempio particolare è questo frammento, musicalmente simile a quello che già conoscete, che introduce «La strage degli innocenti». I battuti si frustavano con violenza ma ogni flagellante teneva nascosta in pugno una spugna inzuppata in una broda di color rosso; al momento della frustata, fingendo di asciugarsi si spruzzava sul dorso il liquido vermiglio. Alcuni penitenti, al loro ingresso nella confraternita dei battuti, si colpivano col flagello per davvero, con violenza inaudita: vero era il loro urlo di dolore e autentico lo sgorgar del loro sangue. Sotto i cappucci i veterani della frappata sghignazzavano allo scompiscio.

[7] Nell'intera battuta tra virgolette basse il corsivo è originale.

Nuova Scena 1969	Einaudi 2003
STRAGE DEGLI INNOCENTI	La strage degli innocenti.
"*Al buio un pianto lungo disperato di un neonato. Entrano i battuti.*"	Personaggi: Primo soldato, Secondo soldato, Prima madre, Seconda madre.
Ohioihi batì, bative *ohieiaeii*	CORO DEI BATTUTI Ehiaiehieh!
Cont duluri e cont lamenti par la straze *d'i 'nozenti* Innozent mila fiolit i han scanà me pegurit da le mame *stralunade* ol *Re* Erode i *(g')* ha scarpadi Ohioihi bati *bative ehieiihi*	stralunàdi[20] re Ehiaiehieh! Ahaiaheih! (*In falsetto acuto*) Ahiaeeeee!
Alcune donne attraversano la scena urlando, rincorse da soldati. Ogni donna tiene avvolto dentro lo scialle il proprio bambino. I soldati raggiungono fuori scena le donne, giungono grida disperate, pianti dei bambini, bestemmie dei soldati.[9]	In scena troviamo due Soldati e una Donna. I Soldati stanno per ucciderle il figlio.
DONNA – Sasin… porch… no tocà ol me fiol. *SOLDATO* – *Lasela* andà… mola sto fiol *e* at taj le mane… at dag na posciada in la panza… mola! *DONNA* – Nooo! Amasun a mi pitost…	PRIMA MADRE PRIMO SOLDATO[21] – Làsel[22] o PRIMA MADRE – *(disperata)* (*Il Primo soldato riesce a strapparle il bimbo dalle braccia e lo uccide: urlo terribile della Madre)*[23]
ahia… ahaa… at *m'lahit amasaat (cupatt)*[10].	Ahaaa (*La Donna allucinata esce di scena, piangendo disperatamente, tenendosi stretto al peto il bambino sgozzato*)
(***Rientra un soldato e incontra una donna col fardello***)[11]	Entra un'altra Donna, tiene tra le braccia un bimbo completamente avvolto in uno scialle.
SOLDATO – Oh, t'en chi n'oltra… fermet doa at seit dona… *o/a* v'infilzi a tuti e doi… ti e ol bambin. *MADRE* – Infilzegh pura, che mi a preferzo…	SECONDO SOLDATO[24] o[25] to SECONDA MADRE

[9] L'intera porzione testuale, poi soppressa in B^{73}, in NS^{69} era in corsivo.
[10] Le parentesi vengono soppresse già in B^{73}.
[11] Soppresso in B^{73}
[20] B^{73}, E^{97} stralünade B^{74}, B^{77} stralünáde
[21] B^{73}, B^{74}, B^{77} I SOLDATO
[22] B^{73}, B^{74}, B^{77} Lásel E^{97} Lasèl
[23] B^{73}, B^{74}, B^{77}, E^{97} *il soldato le strappa il bambino e glielo uccide*
[24] B^{73}, B^{74}, B^{77} II SOLDATO, E^{97} PRIMO SOLDATO
[25] B^{73}, B^{74}, B^{77}, E^{97} a

SOLDATO – No far la mata… at seit anc mo zuina ti e at g'hait ol temp de sfurnan 'naltra dunzena de *bambin*… dam chi quel… fa la brava…	SECONDO SOLDATO[26]
	fiolít (*Tenta di strapparle il bambino)*
MADRE – No…giò sti sciampasc de dos…	SECONDA MADRE
SOLDATO – Ahio… a te sgagni eh… e alora cata quest… (***Schiaffo***)	SECONDO SOLDATO[27]
e mola stu *fatot!*	(*le appioppa un violento ceffone*)
	fagòtt![28]
MADRE –	SECONDA MADRE (*difende disperatamente il bambino*)
Pità at pregi… no'l me' masal… at dag tut quel che a g'ho…	
(***Strappa il fardello e si ritrova fra le mani un agnello***)[12].	Il Secondo soldato riesce a strappare il fagotto che la donna tiene tra le braccia. Nella colluttazione, lo scialle cade a terra e l'uomo si ritrova fra le mani un agnellino.
SOLDATO – Ohj ma se l'è quest? Un pegurì…	SECONDO SOLDATO
un *borin*…?	berín[29]
MADRE – Oh sì, non l'è un bambi… a l'è un berin…	SECONDA MADRE
mi ne gho gimai audi de bambin… no so capaz mi.	
Ohj te pregi soldat, no 'masarme sto	(*Implorante*)
berin… che non l'è anc'mo *pasqua*… e at fariet gram pecat se at m'lo masi!	Pasqua
SOLDATO – Oh dona… ti me vol *(voj)* tor par ol de-drio… o ti è mata de cuntra?	SECONDO SOLDATO
MADRE – Mi mata? Non che no'l *sont… mi mata.*	SECONDA MADRE son mata![30]
(***Sopraggiunge un altro soldato***)[13]	
II SOLDATO – Vegn oltra… lasegh ol berin…	PRIMO SOLDATO[31]
	(*il Secondo soldato restituisce l'agnello alla Madre)*
che quela a l'è vuna che ol *s'ha* ruersà ol cervel... par ol dulor che gh'em cupà ol fiolì…	s'è
	(*Il Secondo soldato si porta le mani all'addome e se lo preme)*
Ste cata… moevete che ag' n'em anc'mò una gran mugia de scanà*(n).*	
I SOLDATO – Pecia… ch'am vegn de tra su…	SECONDO SOLDATO
II SOLDATO – Bela forza... at magnet me na vaca…	PRIMO SOLDATO
scigol muntun saladi e poe… vegn chi al cantun: ghè n'osteria… at faqarò bevar un bel grapot*(o)*.	scigúli[32]

[12] B^{73}, B^{74}, B^{77} (*Il soldato strappa il fardello alla madre e si ritrova fra le mani un agnello)* E^{97} Il soldato strappa il fardello alla madre e si ritrova fra le mani un agnello. La didascalia in E^{97} è trasposta in tondo e priva di parentesi.
[13] E^{97} sopprime le parentesi e pone la didascalia in tondo.
[26] B^{73}, B^{74}, B^{77} II SOLDATO
[27] B^{73}, B^{74}, B^{77} II SOLDATO
[28] B^{73} fagott! B^{74}, B^{77} fagótt! E^{97} fagòtt!
[29] B^{73} berin
[30] B^{73}, B^{74}, B^{77}, E^{97} sont mata
[31] Da questa battuta sino all'ultima battuta del dialogo tra i due soldati, rispetto all'edizione NS^{69} (e rispetto anche a B^{73}, B^{74}, B^{77} ed E^{97}; che conservavano la prima con la dicitura "I soldato" e "II soldato", la seconda con la dicitura "primo soldato" e "secondo soldato"), l'edizione E^{03} inverte sistematicamente le battute dei due personaggi.
[32] B^{73}, B^{74}, B^{77} scigùl E^{97} scigul

I SOLDATO – No, no l'è par ol mangià! A l'è[14] par stu macel sta becaria de fiulit ch'em trait *impie*!... che ol *m'è se ruesà* el stomegh.	SECONDO SOLDATO in pie me s'è
II SOLDATO – Se ol savevet d'es inscì delicat… no te dovevet gni a fa stu mestoe d'ol suldat.	PRIMO SOLDATO
I SOLDATO – Mi eri gnuid suldat… par amasar omeni nemisi…	SECONDO SOLDATO
II SOLDATO – E *magara par*... sbatascià anca quai dona ruersa sul paion…eh?	PRIMO SOLDATO magari[33] per
I SOLDATO – Bon se la capitava… ma semper dona di nomisi...	SECONDO SOLDATO
II SOLDATO – E scanag ol bestiam…	PRIMO SOLDATO
I SOLDATO – Ai nemisi.	SECONDO SOLDATO
II SOLDATO – Brusagh le case…copagh i vegi… le gaine… e i fiulit… fiulit sempar di nemisi.	PRIMO SOLDATO
I SOLDATO – Sì, anca i fiulit… ma in guera... in guera non l'è desunor …ag son le trombe che e sona, i tamburi che i pica e canson de bataja e i bei paroli *di* capitani a la fin.	SECONDO SOLDATO
II SOLDATO – Oh anca par sto macel ti g'avrà di bei paroli di capitani.	PRIMO SOLDATO
I SOLDATO – Ma chi as masa di inozenti...	SECONDO SOLDATO
II SOLDATO – E perché in guera no i sont tuti inozenti?... cosa t'han fait a ti quei? T'han fait quajcosa sti poveraz che at copett e at scani col sonar de trombe?	PRIMO SOLDATO e
(***Sul fondo passa la Madonna col bambino seguita da San Giuseppe o meglio, dalle statue manichino raffiguranti i personaggi suddetti***).	(*Sul fondo scorre il manichino raffigurante la Madonna col Bambino*)[34]
Ch'am s'debia sguerciar i ogi se quela no a l'è la Verzen Maria col so bambin che sem oltra a cercià! 'Ndemech – a press, inanz che la ghe scapa… moevete che sta voelta ag cateremo ol premi ch'a l'è groso.	
I SOLDATO – No al voj sto premi sgaroso *(sporcelento)*[15]	SECONDO SOLDATO
II SOLDATO – Bon al catarò mi ad zolo.	PRIMO SOLDATO
I SOLDATO – No, ne manco ti ol cataret…	SECONDO SOLDATO *(Gli sbarra la strada)*
II SOLDATO – Ma ti è gnuto mato? …lasame pasar che gh'em l'orden de masarghe ol so fioli a la Verzen…	PRIMO SOLDATO
I SOLDATO – Ag caghi su l'orden *a*[16] mi… no bogiarte de li loga che at schiunchi…	SECONDO SOLDATO

[14] LC mangià a l'è
[15] Le parentesti vengono soppresse già in B[73].
[16] Soppresso in B[73]
[33] B[74], B[77] magári
[34] B[73], B[74], B[77] (*Sul fondo passa la macchina raffigurante la Madonna col bambino*)

II SOLDATO – Disgrasiad… no t'è *amemò* capit che se *a* quel bambin ol resterà in vita, ol gnirà lu ol re de Calilea, al post d'ol Erode… che *ghl'hait* dit la profezia quel! *I SOLDATO* – Ag caghi anco su l'Erode e la profezia a mi. *II SOLDATO* – At gh'ahit besogn de ndà de corpo *miga* de stomeg te alora… fate in *d'un prat* e laseme pasar(e)… che mi no voi perd[17] ol premi, a mi! *I SOLDATO* – No, gn'ahit abasta de vide' amazar fiulit... *II SOLDATO* – Alora ol sarà pejor par ti… (***combattono***) *I SOLDATO* – Ohia… ch'at m'hait cupat… disgraziat… at m'ahit sfondade e buele. *II SOLDATO* – Am *reneres*… at set stait impropi un tarloch… mi no vorsevi miga… *I SOLDATO* – Am pisa ol sangu da part tut… oh mama… mama… indua at sett mama… ol vegn scur… hait *froc* mama… mama… (***muore***) *II SOLDATO* – No l'ho cupat mi quest a l'era già cadaver in d'ol mument che l'ha scomenza a 'vegh *pità… «suldat* ch'ol sent pità a l'è *sgià bela morto cupà»* ol dis anca ol proverbio! E 'ntant ol m'ha fait perd l'ocasion de catà la Verzen col *bambin.*(***i battuti cantano una litania funebre***) (***Il soldato esce trascinandosi via il cadavere del compagno. Entra la Madonna, o meglio, il manichino della Madonna. Alle sue spalle entra la pazza***).[18]	PRIMO SOLDATO anc mò[35] gl'hài[36] SECONDO SOLDATO PRIMO SOLDATO minga d'üna part[37] SECONDO SOLDATO PRIMO SOLDATO *(Lo trafigge con la spada)* SECONDO SOLDATO *(si porta le mani al ventre)* PRIMO SOLDATO rincrèss[38] SECONDO SOLDATO frèc[39] (*Cade a terra, morto*) PRIMO SOLDATO bèlo Mentre il Primo soldato se ne va trascinando il cadavere del suo compagno, viene fatto scivolare in scena un manichino ligneo che rappresenta la Madonna. Alle sue spalle entra la Pazza con l'agnello tra le braccia avvolto nello scialle. Il coro dei battuti riprende, sommesso, il suo lamento. CORO DEI BATTUTI Ohioihi... batí', batíve! Ehiaiehieh! Cont dulüri e cont laménti par la straze d'innozénti, innozént mila fiolít, i han scanà 'me pegurít,

[17] LC perder

[18] B^{73}, B^{74}, B^{77} (*I battuti cantano una litania funebre. Il soldato esce trascinandosi via il cadavere del compagno. Entra la Madonna, o meglio, il manichino della Madonna. Alle sue spalle entra la pazza)*. Nell'edizione E^{97} vengono soppresse le parentesi tonde e il testo, da corsivo, viene trasposto in tondo.

[35] B^{73}, B^{74}, B^{77} an 'mò E^{97} an 'mo

[36] B^{73} ghe l'hait B^{74}, B^{77}, E^{97} gl'l'hait

[37] B^{74}, B^{77} d'un part

[38] B^{73}, E^{97} rincress B^{74}, B^{77} rincréss. Potrebbe trattarsi, nel caso di NS^{69}, di un refuso, probabilmente per la forma «rencres».

[39] B^{73}, B^{74}, B^{77} freč E^{97} frec

	da le mame stralunàdi ol re Erode i ha scarpàdi. Ohioihi…batí',batíve! Ehiaiehieh!
MADRE – No scapit Madona… *no catef pagura* che mi no sont un soldat… sont una dona… una mama anch mi… col me bambin… scondiv chi loga tranquila che i suldat i sont andat via…	SECONDA MADRE *(si rivolge al manichino della Madonna)* no' curít… no' gh'avít pagüra No' gh'avít pagüra… l'è fornít ol masàcro, l'è fornít ol masèlo… No' plangít, no' trambít…
senteve pora dona che n'avit *fait* d'ol curir... Feime vardà ol vostro fiolì… oh, me l'è bel et culorit… *Quanto tempo ol 'ha?* ...Belo, belo… me l'è alegher… *ol rid…bel belo…* ol	fàito Ma che fàcia sempàtega che ol gh'ha! Ne farà de strada quèsto, cara! Quant témp ol gh'ha?
dev averghe giusta ol temp d'ol me… Me ol g'ha nom? *Gesù?* L'è un bel nom: *Gesù belo belo… Gesulin…* ol g'ha già doi dencit… ohj che simpatech... ol me n'ol g'ha anemò fait i denci… l'è stait un poc malad ol mese pasat, ma ades ol stà ben… l'è chi che ol *dorme* propi me un angiuli… *Marco,*	Jesus? *(Al bambino)* Jesus! Jesulín…[40] Ol rid…
ol g'ha nom Marco… ol dorma propi de gust…	dòrma (*Lo chiama*) *(A Maria)*
Oh cara me t'set bel... set bel anca ti… Marcolin...	*(Al figlio)*
l'è anc vera che nojaltre mame a *s'em* fait in d'una manera che ol noster fiolin ol *ghe pare ol più belo de tuti… ol pol averghe anch quai difet ma* nugn no l' videm miga. ag voj tanto de quel ben a sto bestiolì che se m'al purtasen via a gniria mata! Se ag pensi al grand stremizi che gh'ho ut stamatina quand che sont andada a la cuna e la g'ho truvada svoeja, piena de sangu e ol me fiulin ol gh'era più…	*(Alla Madonna)* sèm anco se gh'ha qualche difècto… dulùr… à ol me sont desvegiàta… ho sentít criàre…
Par fortuna che no l'era vera nagot… che a l'era domà un sogn ma mi n'ol savevi miga che a l'era un sogn tant che de lì a poch me sont desvegiada ancmo sota l'impresiun d'ol sognament, e tuta	e gh'ho sentít criàre… plorír e plangi de foravía… sunt andàda coréndo a la porta… in la strada a gh'éra suldàt che scanàva fiulít… matri che chiagnéva desesperàde… e sangu… sangu d'partüto! «Me l'han masàito! Me l'han masàito ol me fiulín! – me son metüa a vusà stramortída… - Me l'han masàito!»

[40] B[73] Jesulin

desesperada[19] che parevi na mata… sunt andada de fora in d'la cort e g'ho scomensà a biastemà contra al segnur «…Deo tremend e spietat» ag criavi… «at l'hait comandat ti sto 'mazament… a t'hait vorsud ti, sto sacrifizi in scambi de fag gni giò ol to fiol: mila fiolit scanat par vun de ti:... un fium de sangu par na tasina! T'ol podevet ben tegnil in presa a ti sto fiol se ag dueva costarghe tanto sacrifizi a nung pover crist… Oh, at gnirà a cumprend in fin anca ti se ol voer di crepar de dulor in t'ol dì che gnirà a *murit* ol fiol. At gnirà anca a comprend infina co l'è stait ben grand tremend castigo che t'hait picat a i omeni in eterno...	murírte[41] in sü la cróse!
che niuno patre in su la tera no g'avaria gimai ut ol cor de 'mporghe a un so fiol (per)quant *c'ol* fudes malvaz!». *A s'eri lì-lo in dela corte che criavi ste biasteme, come v'ho dit, quando,* de bot, ho voltà là i ogi e, denter al uvil, in mez a i peguri, ho *descovrì* ol me bambin che ol piagneva...	*(Accorata)* Patre… no' ti è bòn, ti… no' ti è padre! l'incrusàda… Eri smaríta, Madona… me capít?... Biastemàvo parchè no' ol savévo… éro immatída… me son sentída ciamàr dal me fiolín… descovèrto[42]
de subet ag l'ho recognosud…	Me ciamàva: «Bèèè, bèèèè…» 'me 'na pégura… a l'éra el me fiulín! Sun cúrsa in de l'ovíl… Ma còssa el ghé faséva el me fiolín tra i pégur?! A l'éra lí lòga, gatóni… ingrupàt…
l'hait catat in ti brazi… e ho somensà a piangere de consolazio(n)… «At domandi pardon *segnor* misericurdios… par sti bruti paroli che t'hait *criati*, che mi no le penzava miga… che o l'è stait ol diavul, sì ol è stait *ed* diavul, a sugerimei! Ti è tant *bona segnor* che ti m'hait salvad ol fiol de mi! …e ti g'ha fait de manera che toti ol ciapa par on pegurin-berin veraz. E anco i soldat *ne* se n'incorge miga e am lo laseno campare... Dovarò giusta stag *in campagna* in t'ol dì che gnirà la *pasqua*, che quel a l'è ol temp che as masa pegurit-berin compagn che incoe bambin.	l'ho stringiúo… l'ho basàt… Segnúr[43] criàt[44] ol bòn, Segnúr[45] no'[46] »[47] aténta[48]… in campana Pasqua

[19] Si segnala che LC riporta la forma «desperada» che, a giudicare dal prospetto genetico della variante in tutte le edizioni successive, sembra trattarsi di un'aplografia commessa in sede di stampa.
[41] LC murir B^{74}, B^{77} murít
[42] B^{73}, B^{74}, B^{77} descovri' E^{97} descovrí
[43] B^{73}, E^{97} Segnor B^{74}, B^{77} Segnór
[44] B^{74}, B^{77} criáti
[45] B^{73}, B^{74}, B^{77}, E^{97} bon, Segnor
[46] B^{73}, B^{74}, B^{77}, E^{97} no
[47] La chiusura del discorso diretto del personaggio con le virgolette basse avviene per la prima volta in E^{03}, in questo preciso punto. Nelle edizioni precedenti vi è la sistematica "dimenticanza" di chiudere il discorso diretto aperto in precedenta.
[48] B^{73}, B^{74}, B^{77}, E^{97} atenta

A gniran i becari a cerciarmel… ma mi ag metarò na scufieta in *testa* e ol faserò tuto de pesa… *che as convinze che a l'è* un bambin. Ma a pres, de subet, a varderò ben che n'ol debian *(a)recognosar* gimai più par un bambin… anze, ol menarò a pascolare e ag fagarò *'mparare* a magnar l'erba in manera che ol sembrerà *(somejerà)* par tuti un pegurin… Imparchè *agh gnirà* plu fazile, a sto me fiol, campar de *pagora*, che non d'omo, in sto mundo infamat!	i maselàri sü la crapa in manére che ol scàmbia per recognósarlo[49] 'mparà ol vegnirà pégura[50]
Oh, ol s'è desveglià… ol ride! Vardit Madona se no l'è bel de catà ol me Marcolin…	*(Cambia tono)*
	(La donna scosta lo scialle e mostra alla Madonna l'agnello che tiene tra le braccia. La statua della Vergine ha un sussulto e china il capo verso una spalla)[51]
oh *madona* av senti mal…? *Fiv forza, no piagnì… che ol pejor a l'è pasat… Ol andrà tuto a fornì ben, vedarì… L'è abasta aveg fiducia in la providenza che ghe aida a toti!*	Madona Còssa hai fàito?... Parchè trambít? Parchè gh'avít pagüra Madona? …No' gh'è nisciüno… i soldàt i son andàit via… Tranchíla Madona… ol gh'è el sole che l'è covèrto da nívole… vegnirà a piòver e tüto el sangu che gh'è par tèra ol se laverà, Maria… Suridéme Madona, suridéme… Oh, surid anca ol fiolín caro… Varda… bèlo! Jesulín?... Ol gh'ha vója de durmí… anca ol me ol gh'ha sògno… I niném insémbia Maria? Voi niné el vostro e mi nino el méo… I ninémo insémbio tüti e dòi… li fémo dormire… Vòj cantare Madona? *(Cullando l'agnello canta)*[52]
CORO – Segnor che ti è tanto misericordios de fag gnì la folia a quei che non sont capaz de tras foera aol dolor.	
MADRE - «Nana, nana bel bambin de la tua mama La Madona la ninava 'tant che i angiuli cantava San Giusep in pie' ol dormiva, ol Gesù bambin rideva e l'Erode ol biastemava, mila fiolit in zel volava nana nana».	Nana, nana bel bambín de la tua mama. La Madona la ninava 'tant che i àngiuli cantava, san Giusep in pie ol dormiva, e Gesú bambín rideva e l'Erode ol biestemàva, mila fiolít in zel volava, nana, nana… nana, nana…[53]

[49] B^{73}, E^{97} recognosar B^{74}, B^{77} recognósar
[50] B^{73}, E^{97} pegura
[51] B^{73}, B^{74}, B^{77}, E^{97} *(La donna scosta lo scialle e mostra alla Madonna la pecorella. La Madonna ha un malore).*
[52] Questa didascalia viene aggiunta in B^{73} ma compariva poco prima della ninna nanna della MADRE. Qui, in E^{03}, la didascalia viene anticipata al termine del lungo monologo della SECONDA MADRE, prima della soppressione della battuta del CORO, avvenuta sempre nell'edizione E^{03}.
[53] Nonostante la ninna nanna cantata dalla madre non cambi nella sostanza (fatta eccezione per l'aggiunta del "nana, nana…" alla fine), ho preferito riportarla interamente poiché, rispetto all'edizione NS^{69}, nella quale la ninna nanna era trascritta come una normale battuta (seppur siano presenti alcune parole con la

	Mentre si abbassa lentamente la luce, alla voce della Madre si sovrappone il canto dei battuti. CORO DEI BATTUTI Ohioihi…batì',batíve! Ehiaiehieh! Cont dulüri e cont laménti par la straze d'innozénti, innozént mila fiolít i han scanà 'me pegurít, da le mame stralunàdi ol re Erode i ha scarpàdi. Ohioihi… batì', batíve! Ehiaiehieh! E fàite laude al Segnore che tanto pietoso l'è de còre, da far sortír de çervèllo i desesperàdi che pi' no' réze per ol grand dolór! Ohioihi… batì', batíve! Ehiaiehieh!

lettera maiuscola che possono far intendere la chiusura dei versi, senza l'"a capo"), a partire da B[73], le edizioni a stampa riportano la ninna nanna con la divisione in versi.

Il testo de *La strage degli innocenti* è di certo il pezzo nel quale l'intervento del tempo e del processo di sedimentazione consuntiva dell'opera hanno avuto effetti decisamente più temperati. La prima occasione in cui questo testo compare nell'ufficialità delle edizioni a stampa è, come nel caso di altri testi del *Mistero Buffo*, l'edizione Nuova Scena del 1969. Nel corso delle edizioni, succedutesi sino alla redazione definitiva di Einaudi 2003, *La strage* deve il maggior numero delle sue varianti sostanziali, per l'appunto, all'ultima edizione torinese. Gli interventi che le edizioni La Comune 1969/70, le tre Bertani (1973, 1974 e 1977) e l'Einaudi del 1997 apportano sono per lo più di carattere formale e paragrafematico.

Per quanto concerne i personaggi[54], nell'*editio princeps* NS^{69} e nelle successive 5 edizioni (LC, B^{73}, B^{74}, B^{77} ed E^{97}) ne troviamo 6: la Donna , la Madre, il Soldato, il I Soldato, il II Soldato e il Coro. Numero che diminuisce di un'unità solo in E^{03}, che conta, per l'appunto, 5 personaggi, ma con alcune differenze: il Coro dei Battuti, la Prima Madre, il Primo Soldato, il Secondo Soldato e la Seconda Madre.

Il personaggio della Donna, che apparentemente sembra essere stato soppresso, viene ridenominato in E^{03} come Prima Madre (conservando il medesimo numero di battute), la Madre diventa la Seconda Madre (in questo caso le battute diminuiscono di un'unità per il semplice fatto che le ultime due di NS^{69} e delle eduzioni successive vengono accorpate da E^{03} in un unico monologo) e il Coro, che viene ridenominato Coro dei Battuti, vede aggiungersi 2 battute (una *ex novo*, l'altra era già presente nel testo, in apertura, ma non era denominata come battuta del Coro). Il personaggio del Soldato, invece, cederà progressivamente le sue battute a I e II Soldato già all'altezza di B^{73} (il personaggio, infatti, resiste sino ad E^{03}, edizione nella quale verrà poi a dissolversi): è lui l'unico personaggio che, nel corso dell'evoluzione del testo, può dirsi "soppresso", tutti gli altri, come analizzato, subiscono una ridenominazione e un lieve spostamento delle battute. Ma il discorso, per quanto concerne le figure dei soldati, è leggermente più complesso. Innanzitutto è lecito precisare che il personaggio del Soldato resiste sino ad E^{03} ma già a partire dalle tre Bertani degli anni '70 la sua fisionomia viene rimodulata.

[54] Tutti i personaggi delle varie edizioni sono riportati qui di seguito secondo il loro ordine di comparsa nel testo. Si ricorda inoltre che, come riportato più avanti anche nella tabella di collazione, la denominazione I e II Soldato, in E^{03}, si modifica in Primo e Secondo: il numero romano, cioè, viene riscritto per esteso. In questa spiegazione, per semplicità, si è rimasti fedeli alla sostanza del numero, utilizzando solamente il numero romano.

Le battute rimangono le medesime ma, da questo personaggio, vengono traslate nel repertorio dei due altri soldati. Se in NS^{69} ed LC le battute del Soldato sono 6, nelle Bertani e in E^{97} vengono ridotte a 2, sino a scomparire, come detto, in E^{03}. La progressiva scomparsa del personaggio, però, fa sì che aumentino le battute di I e II Soldato che, rispettivamente, vedono aumentare il numero delle proprie battute da 14 e 15 (NS^{69}, LC) a 15 e 18 (le Bertani ed E^{97}) sino alle 16 e 19 di E^{03}. Ma un altro aspetto coinvolge questo processo ma, per meglio comprenderlo, è necessario analizzare la struttura generale del testo.

La strage può, dal mio punto di vista, essere suddivisa in 3 nuclei narrativi. Il primo riguarda il momento in cui i soldati strappano dalle mani delle madri i loro bambini per ucciderli senza alcuna pietà. Questa prima sezione occupa circa un quarto dell'intero testo ed è funzionale ad introdurre sia il personaggio della madre che sarà poi protagonista del terzo nucleo, sia quelli dei soldati. Era questo l'unico momento in cui era presente il personaggio del Soldato, prima di essere eliminato. Il secondo, invece, vede lo stretto e serrato dialogo tra I e II Soldato ed è qui che E^{03} introduce una modifica sostanziale: rispetto ad ogni edizione ad essa precedente, inverte i due personaggi e le loro rispettive battute sino alla fine dell'intero pezzo. Le conseguenze sono evidenti sin da subito: la psicologia e il carattere dei personaggi risultano nettamente invertite. La differenza tra i due sta proprio nel loro atteggiamento nei confronti della strage e nel successivo pentimento: a pentirsi, dunque, e a cercare di fermare la strage, opponendosi addirittura al compagno sino a rimanerne trafitto e ucciso, nelle prime 6 edizioni risulta essere il I Soldato ma in E^{03}, ad opporsi e a morire sarà il II Soldato: e così, oppostamente, l'omicida in E^{03} non sarà più il II Soldato, ma il I. Questo "scambio" non è però, dal mio punto di vista, casuale: nel primo nucleo, infatti, sin da NS^{69} è il II Soldato e non il I ad essere protagonista del dialogo con le madri nel primo momento. Per questo motivo, non è illogico pensare che sia proprio lui a rimanere più impressionato, scottato, dalla strage che stavano mettendo in atto. Si può dire, in conclusione, che l'inversione tra i personaggi che l'edizione del 2003 sedimenta, forse, sulla base delle molte rappresentazioni, sia la logica conseguenza che più rende più giustizia alla logica dell'interiorità dei due soldati.

Si riporta, al fine di chiarire al meglio l'evoluzione dei personaggi e delle loro battute, una tabella riassuntiva.

	NS^{69}	LC	B^{73}	B^{74}	B^{77}	E^{97}	E^{03}
Evoluzione delle battute							
DONNA	2	2	2	2	2	2	2[55]
MADRE	7	7	7	7	7	7	6[56]
SOLDATO	6	6	2	2	2	2	/
I SOLDATO	14	14	15	15	15	15	16
II SOLDATO	15	15	18	18	18	18	19
CORO	1	1	1	1	1	1	3[57]

Analizzando le battute su di un piano prettamente numerico e quantitativo notiamo generalmente, dunque, un loro poco significativo aumento. Ma se si analizza il corpo delle singole, il numero dei righi in alcuni casi accresce. L'esempio più importante in tal senso è il caso dell'ultima battuta del personaggio della Seconda Madre di E^{03} (che unisce le ultime due battute del personaggio della Madre di NS^{69}) nella quale il numero dei righi aumenta significativamente (da 87, sommativo delle ultime due battute di NS^{69}, a 104 di E^{03}).

Di certo nel computo dei righi va segnalato, come fattore determinante (oltre ad un effettivo ampliamento della battuta in sé), un altro importante fenomeno che riguarda la totalità dei testi di *Mistero Buffo*: la massiccia introduzione di didascalie. Il loro numero aumenta ipertroficamente dalla prima edizione del testo all'ultima e anche in questo caso, la parte più significativa delle aggiunte è da attribuirsi ad E^{03}. Il numero delle didascalie, infatti, triplica nel corso degli anni: dalle 9 di NS^{69} ed LC, si passa alle 12 di B^{73}, B^{74}, B^{77} ed E^{97} sino a raggiungere le 30 di E^{03}. Non si tratta, di "indicazioni" che possano servire all'attore, ma stimoli determinanti proprio per il lettore che, soprattutto nell'edizione del 2003, ricca di esse, ha molte più indicazioni per poter comprendere e immaginare come Dario Fo e Franca Rame (a seconda del pezzo), interpretassero il testo sul palcoscenico. Si tratta di gesti, suggerimenti atti ad indicare a chi il dato personaggio si stia rivolgendo, descrizioni sull'emotività e il tono della voce. Insomma: le edizioni a stampa di *Mistero*

[55] Il personaggio viene ridenominato Prima Madre.
[56] Il personaggio viene ridenominato Seconda Madre: la battuta in meno, come anticipato, è dovuta al fatto che le ultime due battute sono accorpate in un unico monologo.
[57] Il Coro viene ridenominato Coro dei Battuti.

Buffo mirano progressivamente ad avvicinare il testo al lettore, cercando quanto più possibile, di assottigliare quell'indelebile e incancellabile separazione tra testo e palcoscenico, che solo la fantasia, nel caso della lettura, può cercare di compensare.

NS[69]	LC	B[73]	B[74]	B[77]	E[97]	E[03]
Evoluzione delle didascalie						
9	9	12	12	12	12	30

Per quanto riguarda il prologo va detto che, per la *Strage* compare solamente all'altezza di B[73] che sembra essere, a tutti gli effetti, la prima edizione che riporta fedelmente, come da essa stessa dichiarato nella sua Avvertenza, «una serata di spettacolo». E, nella riproduzione spettacolare del *Mistero*, Fo ha sempre accompagnato i propri testi da una relativa descrizione introduttiva. Se si guarda alla sostanza del prologo si evince immediatamente che, nel corso del tempo, è andato di certo arricchendosi. Si può notare che circa fino alla prima metà di esso, però, rimane essenzialmente fedele alla sua prima versione bertaniana ma, nella sua seconda metà, consta delle modifiche più sostanziali, sino a divenire quasi completamente diverso. Introdotto *ex novo* l'esempio della cattedrale di San Zeno a Verona nella prima parte del prologo, nella seconda, simile all'inizio e poi quasi completamente divergente la digressione storico – culturale sulla figura dei giullari nel medioevo e della loro parlata, della lingua da loro utilizzata. Tra tutte le variazioni, si segnala macroscopicamente la soppressione dell'esempio della multiforme pronuncia della parola «croce» e la comparsa, in E[03], della spiegazione delle pratiche dei battuti e del loro canto penitenziale.

III.2 Moralità del cieco e dello storpio

Moralità del cieco e dello storpio è uno dei brani che, a mio avviso, più diverte il pubblico. Fo, nell'intento di rappresentare i ruoli dei due personaggi contemporaneamente, correndo da una parte all'altra del palcoscenico, riesce a riempire la scena con un ritmo impressionante: gestualità, mimica e vocalità raggiungono in questo pezzo uno dei livelli più alti dell'intera opera. I due protagonisti, il Cieco e lo Storpio, posti agli estremi di una strada di città, implorano a gran voce la carità a causa della propria misera condizione: il cane guida del primo è fuggito per seguire una «cagna in fregula»; al compagno, invece, si sono rotte le ruote del carrettino grazie al quale riusciva a muoversi autonomamente. Il Cieco, però, ha una brillante idea: caricarsi sulle spalle lo Storpio. I due, dunque, s'incontrano finalmente, dopo un divertente scambio nel quale lo Storpio guida il Cieco attraverso i vari ostacoli presenti tra loro: tra colonne, sterco di mucca e, di conseguenza, le fragorose risate del pubblico, ecco che i due si si congiungono finalmente l'uno accanto all'altro. Lo Storpio può così salire sulle spalle del Cieco e costituire finalmente un grottesco nuovo essere formato da entrambi i corpi: una fusione tra i due personaggi che, così, permette loro di girovagare tra le strade della città per chiedere la carità a più persone. Sullo sfondo avviene uno degli eventi più importanti della vicenda evangelica: la flagellazione di Cristo e l'inizio della processione verso il Golgota. L'incontro con il figlio di Dio stupisce non poco lo Storpio che, impaurito, informa prontamente il Cieco sulle capacità miracolose di Gesù: egli è in grado di guarire le peggiori malattie. Meglio fuggire, secondo lo Storpio, che convince il Cieco della sconvenienza di un eventuale miracolo: una volta guariti, infatti, non potrebbero più esimersi dal lavoro e dalla fatica, dovrebbero quindi sudare per guadagnarsi da vivere lavorando sotto padrone; e non sembra essere loro intenzione. I due, nonostante la fuga e il tentativo di nascondersi, non riescono a non provar pena per le sofferenze inflitte al povero figlio di Dio, il quale, compie il miracolo guarendoli entrambi. In seguito al miracolo lo Storpio bestemmia, non si dà pace per il miracolo subito, arriva addirittura a pregare affinché possa esser fatto ritornare alla propria condizione originaria. Il Cieco, invece, si mostra sin da subito assai grato al figlio di Dio, pentendosi di aver, anche solo per un momento, desiderato di non guarire. Come anticipa il titolo, dunque, è proprio sulla morale dei due personaggi che il testo di Fo vuole concentrarsi. Ed è interessante

notare, come vedremo, come le modifiche apportate al testo abbiano influito significativamente sulla caratterizzazione dei due assoluti protagonisti di questo brano.

Bertani 1973[1]	Einaudi 2003
	Moralità del cieco e dello storpio *Prologo* Abbiamo mostrato in più occasioni come nell'antico teatro popolare, testi con numerosi ruoli venissero realizzati da singoli giullari che interpretavano, uno appresso all'altro, tutti i personaggi dell'opera. Anche nel contrasto che andremo tra poco a eseguire troviamo due giullari interpretati da un solo mimo-recitante. (Viene proiettata l'immagine numero nove) Ma spesso, nel Medioevo in particolare, questo contrasto «la moralità del cieco e del cieco e dello storpio» veniva messo in scena facendo agire due distinti protagonisti. Arturo Corso, da anni mio collaboratore, ha infatti ripreso questa chiave[4] in Belgio, «l'aveugle et le boiteux» affidando i due ruoli a due diversi interpreti della Compagnia Fiamminga «Nouvelle Scène»: il gioco-contrasto tra cieco e storpio recitato in coppia funzionava a meraviglia anche così.
Sempre legata al tema della dignità è la Moralità del cieco e dello storpio[2]*. È uno dei temi più famosi e diffusi nel teatro medioevale di tutta Europa, se ne conoscono versioni un po' dappertutto: più di una in Francia, ("v. foto n.9")*[3] *nello Hainaut belga.*	È risaputo che le giullarate nel Medioevo venivano chiamate anche «moralità» e non a caso in questo gioco grottesco affiora evidente un intento morale di altissimo valore. Il tema in questione è quello della dignità del guadagnarsi la vita. La chiave della storia è semplice, quasi elementare: un cieco, abbandonato dal suo cane, si trova disperato in mezzo alla strada e, senza saper come muoversi, chiede aiuto. Gli risponde d'appresso un infelice come lui: si tratta di uno storpio che si trascina su un carrettino; purtroppo le ruote incastrandosi dentro i solchi di una carreggiata, si sono spezzate, così a sua volta chiede aiuto. Il cieco, allora, pilotato a voce dal compagno di sventura, lo raggiunge e ha un'idea davvero geniale: si caricherà sulle spalle lo storpio, cosicché egli vedrà attraverso gli occhi dello sciancato e l'altro camminerà grazie alle gambe del cieco. Lo storpio esulta per la stupenda trovata del compare e già prevede la possibilità di indurre i passanti a una maggiore commozione nello scoprire quel tragico connubio di infelici: quella visione li indurrà a essere più generosi nell'offrire loro la carità!
In Italia una versione *celebre, di Andrea della Vigna, è della* fine del *'400*. *Ebbene, a un certo punto il cieco dice: «Non è dignità avere le gambe dritte, avere gli occhi che vedono, dignità è non avere un padrone che ti sottomette».*	La che noi recitiamo è molto simile a quella francese di André de la Vigne, autore satirico della Quattrocento. Se ne conoscono altre numerose versioni, tutte con varianti diverse, ma ognuna riprende il tema della dignità a cui accennavamo poc'anzi. Quando i due scorgono da fuori scena Cristo legato alla colonna e bastonato, ne

[1] NS[69] *omittit*

La libertà vera è quella di non aver padroni, non soltanto io, ma vivere in un mondo dove anche gli altri non abbiano padroni. E questo, pensate!, intorno al 1200-1300. *Naturalmente, queste sono cose che a scuola non ci insegnano, perché far sapere ai ragazzini che già nel Medioevo i poveracci avevano capito certe dimensioni, il significato dell'essere sfruttato, è molto pericoloso!*	provano pietà. E da qui ha inizio il capovolgimento della morale. Immagine 9. «Moralité de l'aveugle et du boiteux». Frontespizio di una stampa francese del secolo XVI.[5]

[2] Il titolo nel prologo figura in corsivo originale.

[3] Contrariamente al prologo della *Moralità* di Einaudi 2003 (riportato nella colonna di destra), il prologo di Bertani 1973 (qui riportato nella colonna di sinistra) non possiede, a testo, l'immagine, vi fa solamente richiamo con questa dicitura: "v. foto n.9" (come fanno anche le successive stampe B^{74} e B^{77}). Nelle edizioni Bertani la foto numero 9, assieme ad altre 14 immagini, si trova, infatti, nelle prime pagine del testo.

[4] Si segnala che, probabilmente, si tratta di un refuso di E^{03}. La correzione che si vuole proporre, in tal senso, sarebbe «ripreso in questa chiave».

[5] In E^{97} l'immagine è sempre associata alla stessa didascalia di E^{03} (la medesima anche delle prime pagine delle Bertani), fuorché per la dicitura "Foto 9", che verrà sostituita, come si può vedere, con la dicitura "Immagine 9". Inoltre si segnali che se la didascalia di E^{03} riporta il solo titolo in francese dell'immagine, in B^{73}, B^{74}, B^{77} ed E^{97}, la didascalia riporta, a fianco del titolo in francese, la traduzione del titolo in italiano tra parentesi tonde «(Moralità del cieco e dello storpio)». In conclusione, come in E^{03}, anche in E^{97}, l'immagine si trova al termine del prologo introduttivo.

Nuova Scena 1969	Einaudi 2003
MORALITA' DEL CIECO E DELLO STORPIO	Moralità del cieco e dello storpio Versione per due giullari recitanti Personaggi: Il cieco, Lo storpio Il Cieco sta sulla destra della scena. Lo Sciancato è in ginocchio sul lato opposto.
CIECO – Ahideme bona zente… *faitme* la *carità* a mi che *sona* povareto e desgrasiò, orbo de doj ogi, che, *o* meno male, no me podo vardarme, che m' gavaria gran compassion e vegnaria disperat a *imitirme*.	fàiteme[14] caretà son oh 'matírme.[15]
STORPIO – Ohj zente de core ahibet pità de mi che sont consciat in la manera che an dol vardarme am senti catar de tanto spaventu che voraria scapar de tute gambe, se no *fusse* che sont storpiat de no moverme se no cont ol caret.	fuèsse
CIECO – Ohj che no podi andà intorna che pichi a *rebaton* con la crapa in tuti i culoni e in di cantû… ahideme quajcun.	(*mima di andare a sbattere contro a una colonna*) TOCK! rebatóni[16]
STORPIO – Ohj, che no sont pu capaze de gnir via de sta caregiada che i me sont scepade le rode del caretì(n), a *ginrò* a crepare chi loga de fame, se no m'ahida quajcun.	'gnirò[17]
CIECO – Gh'avevi un si bravo cagniaso che ol me scumpagnava… ol m'è scapad arenta a una cagna in fregula *(calor)*[6]… *amanch* mi credi che la sia stada femena sta cagna che ag vedi miga mi e no podi es seguro… col podria anch ess stad un can sporcel viziuso… o un gato smorbioso che am *la* fait inamurat ol me can.	almànch[18] l'ha (*Con tono sempre più lacrimevole e lamentoso*) Aidéme! Aidéme!
STORPIO – Ahida, ahida… no gh'è njuno che gh'abia quatro rode nove da imprestame pol me caretì? Deo *segnor* fame la grazia d'averghe quatro rode!	Segnór[19]

[6] Soppresso in B[73]
[14] E[97] fàitme
[15] B[73], E[97] amatirme B[74], B[77] amatírme
[16] E[74], E[77] rebatón E[97] rebatòn
[17] B[74], B[77] gniró B[97] gnirò
[18] B[74], B[77] amánch E[97] amanch
[19] B[74], B[77] segnór E[97] Segnor

CIECO – Chi è che s'lamenta che ol vole le rode de Deo?	
STORPIO – Sont mi quel ol sciancat instorpiat coi rodi scepadi.	
CIECO – Vegna a.renta[7] de mi da sta oltra banda d'la strada che vedarò d'ahidat… no che no podarò vedar… almanch d'on miracolo ma ben vedarem.	
STORPIO – A no podo miga gnì lilò Deo maledìga toeti i rodi del mundo e a faga gnì quadrade che i no podan pu andà intorno a rudulà	
CIECO – Oh se as poderese far de manera de gnì mi de drisada infina a tì… stat seguro varda, che ag staria fin a cargarte in sora a e spale de mi tuto intrego… salvo le rode e ol careti… agh strasfurmarem *in t'una* criatura sola de doj che semo… e gh'avariem satisfasion intramboli. Mi andaria intorna co i te ogi de ti e ti co i me *gambi* de mi.	int 'na giàmbi
STORPIO – Ohj che pensada *d'averghe* on gran zervelo ti, *pign* de rode e rodele.	Dei avérghe[20] piégn
	(*Spalancando le braccia verso il cielo*)
Ohj che el *segnur* Deo m'ha *fait* la *grazia* de 'mprestarme le rode del *to* zervelo per farme andare inturna de novo a dimandar la *carità.*	Segnúr[21] fàito
CIECO – Siguta a parlà che me orisunti… vag ben in sta diresiun?	(*Si avvia*)
STORPIO – Sì, vegn tranquill che at siet sora la rota giusta.	
CIECO – Par no topigar e l'è mejor che am buti gatoni.	
Là, a *vag* semper de drita?	Ehi
STORPIO – Pogia un poc de manca… no, esagerat! Quela a l'è una virada… buta l'ancura e torna in drio *(drè)*… bon… fora i remi su *e* vele… driza driza… ben vegn siguro ades.	le
CIECO – Am m'hait catat per un galeon? Slungame una man quando at son apres.	
STORPIO – Ma te *'e* slonghi tote e doie e mane… vegn vegn bele fiolì de la toa mama… ch'ah set	i
No! …cramentu… no andar via de deriva… driza a la drita… ol me barcon de salvatagio…	

[7] Sin da una prima osservazione, quello di NS[69] e LC è subito sembrato un errore. Ma si è notato però che il fenomeno si ripete volontariamente anche in LC. Queste due edizioni, infatti, a differenza di ogni edizione a loro successiva, presentano un breve glossario a fine stampa e, in quel glossario, la variante a testo «a.renta» viene riportata come «A-renta», con il significato di «appresso, vicino». Sebbene le due grafie (quella del testo e quella del glossario) risultino lievemente differenti, non si può negare che la volontà di distanziare la vocale «a» da «renta» sia studiata e non sia un errore di stampa. Va però segnalato che NS[69] ed LC non sono coerenti nel corso del testo. Più avanti, infatti, compare anche la forma «a renta». La forma, in B[73], viene poi modificata in «arenta», senza punti o tratti, protraendosi nella sostanza, pur con varianti paragrafematiche legate all'accentazione della «e», sino ad E[03].

[20] B[73], E[97] Dei d'averghe B[74], B[77] Dei d'avérghe

[21] E[97] Segnur

CIECO –	(*mima di aver trovato l'amico*)
A t'hait catat…? *A 't* sè ti *propio* ti?	At[22] proprio
STORPIO – A sont mi quel o bel sguercion *dori*…fat imbrasà!	d'ori[23]
CIECO – Ag stait *pur* in d'la pel d'la contentesa caro ol me sturpiat! Vegn che te carego… montame su e spale…	plü[24]
STORPIO – Ag monti sì… rivoltes al'incontrari… sta bas con la schena… issa! Ag son.	
CIECO – Ohj no picarme i ginogi in le reni… co ti me scionchi...	
STORPIO – Perdoname… o l'è la prema voelta co munti a cavalo… no gh sont abituat. Ohj ti fag atension a no *sbortolame* de soto… me aricomando.	sbortolàrme
CIECO – Stat seguro, che at tegnirò caro compagn ch'at fudeset on sach de rape rose. Ti fame da guida polito pitost… de *ne* mandarme a pestà i buagne di vacch.	no'
STORPIO – Fagarò atensiù, va' *schiscio: pitosto* no ti *g'ha* un fero *do* casciarte in boca a *fag* de morso e un para de *cinghie* de tacarte al *colo, am* saria *piu (pi)* fazile a menarte intorna.	de
CIECO – Oh ben: ti m'ahit catat par un asin? Ojamì *co me* te peset… come ol va che *et* così pesantu?	come sèt
STORPIO – Camina… scunsuma miga ol fiat… ahrii! Trota me bel sguerciot e fag atension… che quand te tiri l'oregia de manca ti te duaret voltar de manca… e quando tiri…	(*Felice, incitandolo*)
CIECO – Ahit capit! Ahit capit… sont miga un asen. Ohj! Boia, bestia *al* set trop pesantu.	at
STORPIO – Pesantu *mi*... Ma sont na pluma… una parpaja.	s'te díset?
CIECO – Una parpaja de piombo che se *al* lasi *burlat* par tera at fait un buso de trovarghe l'acqua sorgiva… *sangudebio!* T'ait magnà un incuden de fero a colasion?	at burlàr sangodedío![25]
STORPIO – A ti se mato, a son doj giorni che no magno.	
CIECO – Bon, ma i saran puranco doj mesi che no ti caghi.	
STORPIO – Ohj che sberlusciadi: Deo me vegna a testimoni… ai sont sie die *a pena* che no i vag de corpo.	apéna
CIECO – Sie die? Doi pasti almanco al giorno ai fano dodese coverti. San Gerolamo protetor de i fachini *e* son drio a portarme intorna un magaseno de	

[22] B^{73}, B^{74}, B^{77}, E^{97} A t. Si segnala che, tra le varie grafie, è quella di E^{03} a sembrare erronea.
[23] B^{73}, B^{74}, B^{77}, E^{97} dori'
[24] B^{73}, B^{74}, B^{77}, E^{97} pü
[25] B^{73} sanguedebio!, B^{74}, B^{77}, E^{97} sanguededio. Si segnala che, probabilmente, si tratta di un errore di battitura di NS^{69}, poi trasmesso in LC e B^{73} e poi corretto in B^{74}. E^{03}, come si può notare, varia ma mantenendo le consonanti corrette nella dicitura di B^{73}.

scorta par un ano de carestia. Am despiase ma mi at scarego chi loga e ti am fet ol sacrosanto piaser d'andarte a scarigar ol magasinamento inlegale! STORPIO – Fermate, nol senti sto fracaso? CIECO – Sì, ol me pare de zente che cria e biastema! Contra a chi l'è che i vosa? STORPIO – Fait un poc pu in drio che 'ag sciaro de vardarghe… lilò pogia... Bon, adeso ol vedi… ag l'han con lu… povaro Cristo. CIECO – Povaro Cristo a chi? STORPIO – A *Lu*, Cristo in la persona… Jesus *fiol* de Deo! CIECO – Fiol de Deo? Lo qual? STORPIO – Come: lo qual? Lo unigo fiol, gniurantu, un fiol santisim… e i ghe dise che ol fa robe mirabil meravegiose: ol guarise e *maladì-e*[8] le pejor tremende co *ghe ol* mundo a chi e soporta con l'anema zoiosa. Donca a l'è *pejor* che *sbaracheme* de sta contrada. CIECO – *Sbarcar?* E par qual reson? STORPIO – Parchè mi no podo tor sta condision con alegresa. I dise che se sto fiol de Deo ol gnise a pasar de chi loga, mi gneria miracolat *dun* boto… e ti anca… a la misma manera… Pensaghe un poc, se davero ghe cata a tuti e doj la desgrazia de ves liberadi di nostri desgrazi. D'un boto ag strovariam in la cundision d'es obligat a tor via un *mestier* per impoder campare. CIECO – Mi a digaria d'andarghe *in contra* a sto santo, che ol ghe traga fora de sta sventura malarbeta. STORPIO – At dighi de bon? *CIECO*[9] – At gnirat miracolat, bon*, e* at tocherà crepar de fame… chè toeti i te criaran: vagj' a lavorar! *STORPIO* – Ohj che me cata i sudori fregi in del pensarghe… *CIECO – Vagj a lavorar vagabondo…* i te *diserà…*	(*Imitando il cocchiere quando frena il cavallo*) pògiaaa… lü Fiól[26] gh'è al mejór[27] sbarachémo[28] Sbaracàr?[29] d'un mestér[30] incóntra « ».[31] CIECO – STORPIO – « -[32]

[8] Si è subito pensato, come nel caso citato in nota 7 (seppure leggermente diverso), che si trattasse di un errore di stampa. Il fenomeno però permane in LC, e tutte le Bertani, per essere modificato solo all'altezza di E97 in «maladie». E03 aggiungerà poi l'accento acuto nella forma «maladíe».

[9] Soppressione avvenuta in B^{73}

[26] Si noti che sistematicamente, ogni qual volta in NS^{69} compaia la forma «fiol» (che poi si mantiene sempre anche in B^{73}, B^{74}, B^{77} e E^{97}; E^{03} la trasforma sempre in «Fiól». Si è dunque stabilito di non segnalare se non in questa nota, tale fenomeno.

[27] B^{73}, E^{97} mejor B^{74}, B^{77} mejór. Per quanto si può evincere dal contesto, trattasi di una lezione erronea, poi corretta nella sostanza in B^{73}.

[28] B^{74}, B^{77} sbarachéme

[29] B^{73}, E^{97} Sbaracar B^{74}, B^{77} Sbaracár

[30] B^{74}, B^{77} mestiér

[31] A partire da B^{73}, vengono introdotte le virgolette basse.

[32] Questo tratteggio interno al discorso diretto compare per la prima volta in E^{97}. Nel discorso diretto di B^{73}, invece, al loro posto erano presenti i segni di chiusura (») e di apertura («) del discorso diretto.

brasce robade a la galera... e a perderesmio ol gran privilez che g'avemo in pari ai siori, ai paroni, de tor gabela: lori col slongar i truchi de la lege, nojaltri con la pità. Li doi a gabar cojoni!	»[33]
STORPIO – Andemo, scapemo via de sto incontro col santo che mi a voi pitosto morir.	CIECO -
CIECO[10] – Ohj mama de mi… ndem… ndem de vulada al galop… tachete a e orege da guidarme pi lontan che ti pol de sta cità! …Andarem fora anch de Lombardia… Andarem in Franza o in un sito dove no podarà rivar gimai sto Jesus fiol de Deo... andaremo a Roma…	
STORPIO – Sta calmo, calmo spiritat matido, che ti me sgropi in tera…	
CIECO – Ohi te pregi salvame	
STORPIO – State bon… che ag salvaremo tot doj in compagnia… no gh'è anc mo pericolo co la procesion che mena ol santo no la s'è anc mo movuda.	
CIECO – Ag fan cos'è?	
STORPIO – *L'ha* ligat a una colona… e *iè* dre a pical. Ohj come i pica sti scalmanat...	L'han i è
CIECO – Oh poer fiol perchè ol pichen cos ol g'ha fait a lori… sti *scalmanat.*	malnàt?[34]
STORPIO – L'è gni a parlag de ves tuti amorosi compagn de tanti fradeli. Ma ti varda ben de no lasarte miga catar de cumpassion par lu che o l'è ol pu gran pericol de ves miraculat.	
CIECO – No, no… no gh'ho compasion… che par mi no l'è nisun quel Crist… che no ghe l'ho gimai cognosudo mi… Ma dime cosa ag fan adeso...	
STORPIO – Ag spuen adoso… sgarusi purscel, in facia ag spuen...	
CIECO – E lu… cosa ol fa… cosa ol dise… sto poraso santo fiol de Deo?	
STORPIO – No dise… no 'l parla… no l' se rebela… e no i varda miga d'inrabit a quei *scalmanat*...	desgrasió…
CIECO – E come i varda?	
STORPIO – I varda con malencunia…	
CIECO – Oh car fiol… no me dighi pu nagota de quel che va a suced che mi am senti sgrisci *(stridere)*[11] ol stomego… e fregì al core che gho pagura che abia ves quajcos che somegia a la compasion.	
STORPIO – Anch mi am senti ol fiat che am sgiungia al gargaroz e i sgrisci in di brasci… andem… andem via de chi loga.	

[10] Soppresso in B[73]
[11] Soppresso in B[73]
[33] Qui termina il discorso diretto in B[73] e, poi, in ogni edizione successiva.
[34] B[73], E[97] scalmanat B[74], B[77] scalmanát

CIECO – Sì, 'ndem a *serarse* in quai leugu dua *as* poda fa a men de gni' a cugnusar di sti robi dulurusi. Mi cognoso una hosteria…	intrupàrse lü
STORPIO – Scolta!	
CIECO – Cosa?	
STORPIO – Sto gran frecas… chi a renta.	
CIECO – No sarà miga ol santo fiol che ariva?	
STORPIO – Oh *deo* grazia, no me farme stremire che saresimo perduj… là intorna a la culona non ghe pu niuno…	Deo
CIECO – Ne manco ol Jesus fiol de Deo? Dove i se son casciadi?	
STORPIO – I son qua… ecoi che i riva toeti in procesion… a semo ruinadi!	
CIECO – A ghe chì anco ol santo?	
STORPIO – Sì, a l'è in dol meso… e l'han cargado d'una crose pesanta ol poareto…	anca
CIECO – No stat a perderte in compasione… desbregate pitosto a guidarme in quai leugo indoe ghe podemo nascondere ai so ogi…	
STORPIO – Si andemo… pogia de drita… cori cori prima che ol ghe poda vardà sto santo miracoloso.	
CIECO – Ohj che me sont inzupad in d'una cavegia… che no sont pie capaz de moverme!	
STORPIO – Te vegna un cancaro… improprio adeso… no ti podevi guardare in do te metevi i pie…	
CIECO – Eh no, che no podevo vardare… che mi sont sguercio e no me podo vedar i pie… come no i podo? Sì che i podo vedar… me i vedo! Me vedo i pie… o che bei doj pie che gh'o! Santi bei… con tuti i didi… quanti didi? Cinco par pie… e coi[12] ongi grosete e picinine disgradante in fila… oh, voi basarve toti, *e un paro uno.*	(*Interrompendosi di colpo, sbalordito*) (*Quasi in estasi, scopre tutto quello che lo circonda partendo dal suo corpo*) (*Rivolto ai piedi*) a üna par üna! (*Si abbassa*)
	Lo Storpio crolla a terra disarcionato
STORPIO – Mato… staite bon… che ti me stravachi. Ohj… che ti m'ha copad… disgrasiò… at podesi tor a pesciadi… toi…	(*urlando mentre piomba a terra*) (*Gli molla un calcio*)[35].
CIECO – Ohj maravegia… ag vedi anca ol ciel… e i arbori…	(*riceve il calcio ma non reagisce; estasiato da quello che vede*) e le dòne! (*Come se le vedesse passare*) Bèle, le dòne!... (*Pausa*) Miga tüte![36]
STORPIO – Ma sont stait propi mi che t'ho molat la pesciada…?	(*un attimo di meraviglia*)

[12] LC con

[35] E[97] (*gli dà una pedata*)

[36] B[73], B[74], B[77,] E[97] e le done! *(Come se le vedesse passare)* Bele, le done!... Miga tute!

fame provar de novo: sì…sì… col' sia malarbeto sto giorno… a sont roinat!	(*Pausa: sbalordito*) (*Disperato*)
CIECO – Ol sia benedeto sto fiol santo che ol m'ha guarit! A vedi quel che no gho gimai veduo in vida mia… e geri stat grama bestia a vorseme scapar de lu… che no gh'è roba pi dolza e zoiosa al mondo *co evalga* la luz.	(*ispirato*) ch'ol valga
STORPIO – Ol diavol g'habia a menarselo via e con lu insema lo quei ch'ag sont recognisenti… dueva propi es tant malarbio sfortunat de ves vardat da quel inamoros... a son desesperat, am tocherà morir de buele svoie… am magneria ste giambe rinsanide bele crue… p'ol despet.	
CIECO – Mato, a gero mi, mo ol veghi ben, a scapare del bon camino, par tegnirme su quelo scuro… che non saveva mi sto gran premio co fuse ol vederghe! Oh beli i colori coloradi… i ogi de e done… i lavri e ol rest… beli i formighi e e mosche… e ol sole… ag podi pu che vegna note par vedeg i stele e gni a *l'ostaria* a descovrir ol color del vin! Deo *grazia* fiol de *deo*!	fuèsse gratias Deo
STORPIO – Ohj me mi… che 'm tocarà andar de sota a un padron a sudar sangu per magnar… Ohi mala sventura sventurada sporscela… dovarò 'ndarme intorna a cerciarme un altro santo che ol me faga la *grazia* de storpiarme de novo i gareti...	
CIECO – Fiol de *deo* maraviglioso… no gh'è parole ne in volgar ne[13] in latino che poden dì *co 'l'é un fium in piena la tua pità!* Schisciad sota una crose ti g'ha anch mo de giunta tanto amor de pensarghe pur anco a e *desgrasio* de nojalteri disgrasiat.	Deo de la tòa pità… l'è un fiüm in piéna![37] desgràsie[38]

[13] Le due forme «ne», presenti sia un NS[69] che in LC sono evidentemente un errore che viene già emendato in B[73] in «né».
[37] B[73] co 'lè un fium in piena, la tua pità! E[97] co l'è un fium in piena, la tua pità!
[38] B[73], B[74], B[77]desgrasio' E[97] desgrasiò

La prima versione a stampa della *Moralità del cieco e dello storpio* si trova nell'*editio princeps* del *Mistero Buffo*, Nuova Scena 1969. Anche questo pezzo, come *La strage degli innocenti*, nel corso della sua evoluzione, non vede moltissime modifiche sostanziali. Ma, cosa estremamente interessante, ricalca perfettamente le dinamiche d'evoluzione consuntiva comuni a tutti gli altri testi dell'opera. Il pezzo, a partire da Nuova Scena, è presente in ogni altra edizione: LC, B^{73}, B^{74}, B^{77}, E^{97} ed E^{03}. È però doveroso precisare che, solamente in E^{03}, il testo è presente in due forme diverse. La prima viene definita, di seguito al titolo, come versione «per due giullari recitanti»; la seconda, che succede immediatamente alla prima, viene indicata come versione «per un solo giullare che interpreta entrambi i ruoli». Un'ulteriore e fondamentale indicazione che accompagna questa singolare proposta testuale sta nel definire questa seconda versione come la «trascrizione dell'ultima rappresentazione: maggio 2000». Non è l'unico caso in cui E^{03} riporta un duplice testo (come vedremo, infatti, ciò accade anche per *La Madonna incontra le Marie*), ma di certo è l'unico in cui il testo viene "sdoppiato" volendo riportare, a fianco della trascrizione "canonica" e tipica di tutte le altre edizioni a stampa, la trascrizione di uno specifico spettacolo, scelta che non viene fatta per nessun altro testo. La redazione che si è scelto di analizzare e che è presente nella tabella di collazione, è il primo; la seconda, invece, verrà riportata e analizzata in calce alla tabella. La maggior parte delle modifiche, come in molti altri testi, sono da attribuirsi all'ultima edizione torinese (soprattutto per quanto concerne le didascalie), ma anche la Bertani del 1973, come a breve descriverò, ha avuto un ruolo importante.

Per quanto concerne i personaggi, sono sempre e solamente due: il CIECO e lo STORPIO, ma le loro battute variano leggermente da un totale di 89 (NS^{69}, LC) a quello di 87 (B^{73}, B^{74}, B^{77}, E^{97}, E^{03}). L'equilibrio tra i due personaggi rimane, nella misura in cui la differenza tra i due rimane sempre quella di 1 singola battuta, salvo modificarsi il numero del loro singolo repertorio: il CIECO passa dalle 45 battute delle prime due edizioni a stampa a 44, lo STORPIO, da 44 a 43. Di seguito, una piccola tabella esemplificativa:

	NS[69]	LC	B[73]	B[74]	B[77]	E[97]	E[03]
Evoluzione delle battute							
CIECO	45	45	44	44	44	44	44
STORPIO	44	44	43	43	43	43	43

Sebbene, come anticipato, sia E^{03} l'edizione principalmente responsabile delle modifiche sostanziali del testo, B^{73} è protagonista forse del suo cambiamento più significativo. Come è accaduto ne *La strage degli innocenti*, assistiamo anche in questo caso ad un'inversione di battute nel corpo centrale del pezzo. I due, dialogando, s'accorgono di una processione che avanza alle loro spalle, a causa del «fracaso», di gente che «cria e biastema»[39]. Lo Storpio ha appena introdotto al Cieco la figura di Gesù Cristo, che, fino a quel momento, gli era sconosciuta. Sebbene il Cieco sembra entusiasta dall'idea che tale «fiol santisim» possa guarirlo dalla sua cecità, presto lo Storpio lo redarguisce, facendogli capire come, la perdita della loro "condizione" significherebbe l'obbligo di lavorare, sotto un padrone, per guadagnarsi il pane con la loro fatica. A questo punto, i compagni, pensando allo scenario della loro guarigione, cominciano a fantasticare su ciò che la gente penserebbe di loro, direbbe loro e li obbligherebbe a fare. Ed è in questo preciso punto che avviene l'inversione delle battute e tre significative conseguenze circa la caratterizzazione dei due personaggi. In primo luogo emerge il fatto che precedentemente a B^{73} è il Cieco ad immaginarsi le espressioni con cui la gente si sarebbe rivolta loro, mentre, dopo la prima edizione veronese, è lo Storpio a vagheggiare sulla reazione del popolo. In seguito si può notare che se prima di B^{73} è lo Storpio (seguito poi dal Cieco), spaventato da tale possibilità, ad insistere ed esortare per una fuga immediata, dopo B^{73}, è solamente il Cieco a farsi carico di queste battute. Da ultimo, l'ultimo elemento che balza all'occhio, poiché è questo il tratto preciso in cui le battute, con un impatto "numerico" per l'intero testo, diminuiscono di due unità: da 6 (3 per il Cieco e 3 per lo Storpio) a 4 (due per il Cieco e due per lo Storpio). Dal mio punto di vista, osservando le caratteristiche psicologiche dei due personaggi e la loro evoluzione nel testo, le modifiche apportate da B^{73} introducono maggiori coerenza e logica. Il Cieco, infatti, alla vista di Gesù Cristo e all'idea di poter guarire, è sin da subito entusiasta

[39] 'Grida e bestemmia'.

(questo avviene nella scena immediatamente prima del gruppo specifico di battute ora analizzate); mentre lo Storpio reinterpreta sin dal primo momento la possibilità del risanamento come una catastrofe: è perciò più sensato che sia lui e non il Cieco (come accadeva prima di B^{73}), a proporre un'idea delle drammatiche conseguenze di tale avvenimento e, di conseguenza, è oltretutto più coerente che sia il solo Cieco, spaventato dalle parole del compagno, a desiderare ardentemente la fuga (salvo poi, nella battuta immediatamente successiva a quelle da noi qui analizzate, essere invitato alla calma dallo Storpio, questo in tutte le edizioni).[40] Ecco, dunque, una tabella riassuntiva del fenomeno[41]:

< B^{73}	STORPIO	CIECO	STORPIO	CIECO	STORPIO	CIECO
> B^{73}	STORPIO		CIECO	STORPIO	CIECO	

Inoltre, è necessario evidenziare quella che sta emergendo come una caratteristica fondamentale dell'evoluzione genetica del *Mistero Buffo*: il progressivo accumulo di didascalie. È già evidente come per questo fenomeno la responsabilità principale appartenga ad E^{03}, ma nella *Moralità* questo aspetto è più evidente che in ogni altro pezzo. Le didascalie, infatti, non sono addirittura nemmeno presenti sia in NS^{69} che in LC; ne compare una solamente in B^{73} per aumentare nel numero di 2 nelle successive Bertani e in E^{97}: in E03, però, diventano 21.

NS69	LC	B^{73}	B^{74}	B^{77}	E^{97}	E^{03}
Evoluzione delle didascalie						
/	/	1	2	2	2	21

Per quanto riguarda, infine, il prologo introduttivo al testo, ancora una volta è B^{73} a riportarlo per la prima volta. NS^{69} e LC si confermano edizioni che riportano solamente i testi, poiché in esse nessuno di essi è stato sampato preceduto dalle proprie introduzioni. Come si può facilmente notare, il prologo in E^{03} è aumentato di molto: da B^{73} ad E^{97},

[40] Solamente il Cieco, è doveroso puntualizzare, alla fine del pezzo godrà a pieno del miracolo di Cristo, apprezzando il suo risanamento che, di contro, lo Storpio percepirà come una vera e propria sfortuna e maledizione.

[41] Le parentesti uncinate «<; >» utilizzate in tabella indicano rispettivamente le edizioni che hanno preceduto B^{73} e quelle che l'hanno succeduta.

invece, è rimasto sempre lo stesso, persino nei minimi dettagli della punteggiatura e sul piano paragrafematico. Quasi nulla della sostanza, in E^{03}, del primo prologo rimane, i cambiamenti sono radicali: gli unici due punti di riferimento che hanno reso possibile un minimo allineamento nella tabella di collazione sono stati il titolo, e il riferimento al giullare «Andrea della Vigna»[42] il cui nome (italianizzato in B^{73}), in E^{03} verrà poi riportato in francese. Da notare, dal mio punto di vista, come siano stati introdotti *ex novo* dall'ultima edizione torinese un più puntuale riferimento al contrasto e alle moralità medievali, una breve sintesi del pezzo e, infine, un ulteriore accenno al respiro internazionale e alla vasta tradizione del genere all'interno del quale la *Moralità* si inserisce. Vi è inoltre, però, anche un tratto che in E^{03} sembra perdersi, riguardo il prologo: la sua sfumatura ed interpretazione politica. In B^{73}, Fo afferma che la libertà, quella "vera" «è quella di non aver padroni, non soltanto io, ma vivere in un mondo dove anche gli altri non abbiano padroni». In E^{03} il riferimento al tema della libertà scompare, lasciando spazio solamente ad un accenno a quello della dignità. Insomma, relativamente a questa redazione, sembra potersi evincere un'altra linea evolutiva con la quale si può interpretare il percorso che il *Mistero Buffo* ha seguito nella sua storia "a stampa". Di certo le varie redazioni rimangono cariche del loro significato politico che sarà sicuramente continuato ad essere evidente a qualunque ascoltatore o astante nelle performance che Fo seguitava a rappresentare sulla scena di vari palcoscenici italiani e non solo. I prologhi che noi leggiamo nelle varie edizioni e che, soprattutto nella sostanza, rimangono abbastanza fedeli a sé stessi (fatta eccezione, ovviamente per l'ultima edizione torinese), nelle varie rappresentazioni vivevano di un respiro e un taglio diverso a seconda del pubblico, nei confronti del quale Fo, in varie interviste, non scorda mai di dichiararsi a servizio. In un'intervista comparsa ne «La Repubblica» tra il 24 e il 25 aprile del 1977 (e riportata nelle prime pagine dell'edizione bertaniana dello stesso anno), al giornalista che interroga Fo riguardo la sua fedeltà al copione durante gli spettacoli, Fo risponde:

[42] L'Enciclopedia Treccani Online riporta alcune informazioni essenziali riguardo la produzione e la biografia di questo poeta: «Poeta francese (n. La Rochelle 1470 circa - m. 1515 circa). Compose *Le vergier d'honneur* (che comprende la *Ressource de la Chrestienté*, un giornale della spedizione di Carlo VIII in Italia, liriche, ballate, rondò, ecc.), il *Mystère de Saint-Martin* (rappr. nel 1496), poemetti allegorici e politici». Sarebbe proprio in conclusione di quest'ultima opera che si troverebbe la sua versione quattrocentesca de *La Moralité de l'aveugle et du boiteux* (*Moralità del cieco e dello storpio*). https://www.treccani.it/enciclopedia/la-vigne-andre-de/.

> […] Mistero Buffo, e d'altra parte tutti i nostri spettacoli, sono sempre affidati all'improvvisazione, anche perché il pubblico viene coinvolto e non assiste passivamente, perciò impone i suoi ritmi, provoca battute non previste. Questo tipo di teatro si crea volta per volta ed è sempre diverso, mai ripetitivo.[43]

I prologhi delle edizioni a stampa, invece, non variano poi così tanto, e l'intervento maggiore risulta sempre da riferirsi ad E^{03} che addirittura, in alcuni casi, riporta in Appendice un'ulteriore versione dello stesso prologo, ma di questo ci occuperemo più avanti nella nostra disamina.

[43] *Sono tornato in TV ma per quanto tempo?* in «La Repubblica», 24-25 aprile 1977.

Moralità del cieco e dello storpio.

Trascrizione dell'ultima rappresentazione: maggio 2000.

Versione per un solo giullare che interpreta entrambi i ruoli.

(*Nel ruolo del Cieco*) Aidéme, bòna zénte… fàiteme la caretà, a mi che son povarèto e desgrasió, orbo de dòj ögi, che meno male no' me pòdo vardàrme… che m'gh'avaría compassión de mi e vegnaría disperàt a 'matírme. Aidéme, aidéme che gh'ho perdúo… (*mima di andare a sbattere contro a una colonna*) Ahia! Pòta! 'Sta colòna! Aidéme che so' inciuchít… (*sbatte contro un'altra colonna*) STON! Ohio!, 'n'altra colòna!... Aidéme! (*Altra colonna*) TON! (*Disperato*) Son circondà de colòne, pregioniér de colòne! Adiéme, che gh'hai perdüo ol can che ol me scumpagnàva… no… no' l'hai perdüo: el m'è scapà… ol tegnéva co' 'na corda… m'ha dàito ün stratún… e 'sto can smòrbio l'è andait via… l'è 'ndàit drio a 'na cagna in fregola, il calór, imbreàgo… che no' pensa che a quèlo, 'sti cagnàsi! Boh, almén mi créo ch'ol sia stàito 'na cagna in calór, ma podría èser stàit anco ün gato visióso, che ghe ne son de quèi che i van a far moine drio ai can dei orbàt 'me mi… che nisciúno aída! (*Mima di sbattere contro un'ennesima colonna*) PAM! Ohi, no' sòi capàze de sortír! No' pòdi andà intórna che pichi a rebatón con la crapa in tüti i culòni e in di cantón… (*A voce spiegata, piú che disperato*) Aidéme quajcün! (*Si sposta sul lato opposto della scena ponendosi in ginocchio*).

(*Nel ruolo dello Storpio, quasi piangente*) Ohj zénte de còre, ahibét pità de mi che sont consciàt in la manéra che an d'ol vardàrme am sénti catàr de tanto spavéntu che voraría scapàr de tüte giàmbe, se no' fuèsse che sun storpiàt. .. no' pòdo mòverme se no' cont 'sto trabícul carèt, ma ol me carèto l'è andàit a forníre deréntro 'sti squaràci intrafesà in de la strada e tüte quatro le ròde a se sont stcepà. Aída, aída! No' gh'è njúno che gh'àbia quatro ròde nòve da imprestàrme? Deo Segnor, fame la gràsia d'avérghe quatro ròde sane! Deo aídame! Se nisciün ol pasa de chi-lòga a darme de caretà, come 'l fagarò a magnàre ?! Aidéme! Pità a me! (*Si porta sul lato opposto e riprende il personaggio del Cieco*).
Chi l'è che vusa pità? Oh!, a ol dit par primo mi, eh! Chi s' laménta che ol vòle le ròde de Deo? Chi è tè?
(*Altro cambio di posizione. Nel ruolo dello Storpio*) Sont mi quèlo che ol se lamenta... ol stciancàt... instorpiàt... coi ròdi stcepàdi. At mè recognóset?
(*Nel ruolo del Cieco*) Sí, sí... Végna arénta de mi... da 'sta óltra banda d' la strada, che vedarò d'aidàrte...

Da questo momento, basteranno piccoli gesti a indicare il cambio di personaggio.

(*Nel ruolo dello Storpio*) A no' pòdo miga 'gní lilò... Deo maledíga toeti i ròdi del mundo e a le faga 'gní quadràde che i no' pòdan plü andà intórna a rutulà! Vègne chi-lòga ti... vègne che mi no' pòdo mòverme da 'sta caregiàda!
(*Nel ruolo del Cieco*) Ma com'è che pòdo vegnír de ti che gh'ho tüte 'ste colòne che no' me fano pasàr! Deo maldíga tüte le colòne del mundo, ol faga incrodàr sü la crapa de tüti, come tempesta! Maledícte culòne! (*Cambia tono*) Oh, gh'ho 'na pensàda: a fürìade ciapàr bòte sü el zervèlo ol me s'è avèrto sparancàdo! A podría far de manéra de vegnír de drisàda infína a ti... se ti te me ciàmet e me dise dov'è 'na culòna… (*Parla come fosse lo Storpio*) «No, fermo! Gh'è 'na colòna… pasa de là… sbàsate, gh'è 'n'altra colòna…» e mi végno avanti… 'rivo. Varda, agh staría fin a caregàrte sura le me' spale de mi, tüto intrégo, salvo le ròde e ol carèt. Agh trasfurmerèm in una creadúra sola de dòj che sémo: te carégo in gropa a mi com te fuèsse un cavajér a cavalo… int un bòto mi devénto le giàmbe de ti te devién li ögi de mi e insémbia anderèm intórna con quatro mani a dimandàr caretà! Caretà! Caretà! Caretà!... Gran pità farèm!
(*Nel ruolo dello Storpio*) Ohj che pensàda! Déo avérghe on gran zervèlo ti, pién deròde e rodèle! (*Spalancando le braccia verso il cielo*) Ohj, che el Segnúr Deo m'ha fàit la grazia de 'mprestarme le ròde del to' zervèlo per farme andare intúrna de nòvo a dimandàr la caretà!
(*Nel ruolo del Cieco*) Sigüta a parlà che me oriénti… (*Si avvia*) Vagh bén in 'sta diresiún?
(*Nel ruolo dello Storpio*) Sí, végn tranquíll che at sièt sóra la róta giüsta.
(*Nel ruolo del Cieco*) A vagh sémper de drita?

(*Nel ruolo dello Storpio*) Sí, va' tranchílo che te do la diresiún.
(*Nel ruolo del Cieco*) A végno… Aídeme… parla, parla che 'rivo. (*Si blocca, minaccioso*) Ah, no' far schèrsi a un pòer orbiàss, che végni e te stròsi!
(*Nel ruolo dello Storpio*) T'ho dit de andà tranchilo!
Partémo! Va següro che no' che son colòne.
(*Nel ruolo del Cieco*) Següro? No' gh'è colòne? (*S'incammina e mima di andare a sbattere contro una colonna*) TON! Ma…
(*Nel ruolo dello Storpio*) L'è un àlbaro!
(*Nel ruolo del Cieco, inviperito*) Ol so che 'no l'è 'na culòna: l'è un àrboro… ma spàcan la crapa anche i àrbari! Maledícto! Ti me devi advisàre! No' solo i colòni, anca i àrbori, anca i pilón, anca le case! Par no' topigàr a l'è mejór che am büti gatóni. (*Si pone in ginocchio, carponi; cambiando tono*) A végni avanti… podo? Me moevo? Següro? Me moevo. (*Esegue. Si blocca e annusa una mano disgustato*) No' è üna colòna, no' è ün àrboro, ma spüsa! L'è merda! 'Na stramerdàda! A me vègno de 'n'altra via. No' me fido de tòj consèj… (*Si dirige verso il luogo deputato dove dobrenne trovarsi lo Storpio muovendosi a rovescio come un granchio*) cossí anco se gh'è e colòne, àrbori, merda, sbato sojaménte in tèl cül! Aténto che vègno!
(*Nel ruolo dello Storpio*) Vègne, vègne bel fiolí' de la tòa mama, vègne de chi-lòga... vègne caro, no' aver pagüra! No' andar viade deriva... driza a la drita... Oh, ol me barcón de salvatàgio! (*Tra sé orgoglioso*) A son poeta anca! Vègne bèlo, vègne... Aténto... aténto che gh'è üna buàgna! Te sèt andàt deréntra! D'acòrdo che te sèt orbiàt de tüti i dòj ögi, ma te sèt orbiàt anca de naso si no' sénti la spüsa! Oh, pòer desgrasió tüt smerdoséntо! Vén chi meschinàsc...
(*Nel ruolo del Cieco, mima di aver trovato l 'amico*) At hai catàt?! At sèt pròpi ti?
(*Nel ruolo dello Storpio*) A son mi quèlo, oh bel sguerción d'ori! Fàit imbrasàr! (*Si abbracciano*). No co' i mani! (*Recita disgustato, ripulendosi la faccia*) Végn chi-1òga, caro... che te do un basín!
(*Nel ruolo del Cieco*) A sunt arivàt! Sunt arivàt! Oh, gràsie méo san Cristòfor! Adès vègne... sü, munta in spala... dam la giàmba... La giàmba, no' ol braso! (*S 'interrompe meravigliato*) L'è 'na giamba quèsta?! Che schívio! A sunt conténт d'èser orbo par no' viderla! Dame l'óltra... sü, sü… madona! Oh... cara, cara oh... Còssa sèt? Un cunjo? (*Tra sé*) Oh, al me fa pità! (*Al compare*) Vègne sü, sü, dame un culp cont ol cül... sü, monta con 'sto cülón! Ohi, te gh`èt le giàmbe de cunjo, ma el cül d'elefànto, eh! Vérgene Madre! 'Ndémo... mòlame un trusún... dahee! Op, op... (*Risentito*) Ohj, no' picàrme i ginögi in le reni… co' ti me stciónchi…
(*Nel ruolo dello Storpio*) Perdonàme… o l'è la préma voelta co munti a cavalo, no' ghe sont abituàt. Ohj ti, fagh atensiún a no' sbortolàrme de sóto, me aricomàndo.
(*Nel ruolo del Cieco*) Ferma, ferma! Ohia che quintalàda che te sèt!
(*Nel ruolo dello Storpio*) Quintalàda mi?... Ma se a sont 'na plüma... üna parpàja!
(*Nel ruolo del Cieco*) Una parpàja de piombo, che se at lasi burlàr par tèra at fàit un büso de trovàrghe l'acqua sorgiva... sangodedío! T'hàit magnà 'n incúden de fèro a colasión?
(*Nel ruolo dello Storpio*) A ti sèt mato, a son dòj ziórni che no' magno.
(*Nel ruolo del Cieco*) Bòn, ma i saran puránco dòj mesi che no' ti caghi!
(*Nel ruolo dello Storpio*) Ohj che sberlusciàdi... Deo me vegna a testimòni... a i sont sie die apéna che no' i vago de corpo.
(*Nel ruolo del Cieco*) Sie die? Dòj pasti almanco al ziorno ai fano dódese covèrti. San Gerolamo protetór de i fachíni... son drio a portàrme intórna un magaséno de scorta par un ano de carestia. Am despiàse ma mi at scarego chi-lòga e ti am fèt ol sacrosanto piasér d'andàrte a sbrofàr de föra 'sto 'magasinaménto inlegale!
(*Nel ruolo dello Storpio*) Ma no' dir demiénse, stupidàe! (*Felice*) Ohi, che bel cavalón che te sèt, orbiàt! Orco… son a cavàlo! Cuma l'è bèlo… Vòi comprà un cavàlo! (*Incitandolo*) Tròta, me bel sguerciòt! Hhhiiii!
(*Nel ruolo del Cieco*) No' sbàterme in 'sta manéra che me se stròpian i reni!
(*Nel ruolo dello Storpio*) Oh!, senta: no' te gh'ha un fèro de casciàrte in bóca a fagh da morso cont ün oara de singhie 'tacàde? Am saría plü fazile menàrte intorno… che te tiro de chi… te tiro de là e pö 'na… Bòn… ol fagarò co' le orège… sta' aténto: quando te tiro l'orègia de manca, te ve a manca, quando…
(*Nel ruolo del Cieco*) Ol so!
(*Nel ruolo dello Storpio*) Férmate! No' ol sente 'sto fracàso?
(*Nel ruolo del Cieco*) Sí, ol me pare de zénte che sbraita e biastéma!
(*Nel ruolo dello Storpio*) Contra chi l'è che i vusa? Fàit un poch plü in drio che agh'è ol stciàro de vedérghe… (*Imita il cocchiere quando frena il cavallo*) Lilò pògiaaaa… leuuuuu! Bòn, adèso ol vedi…

agh l'han con lü… pòvaro Cristo!
(*Nel ruolo del Cieco*) Pòvaro Cristo a chi?
(*Nel ruolo dello Storpio*) A lü… ol Cristo in la persona… Jesus, Fiól de Deo!
(*Nel ruolo del Cieco*) Fiól de Deo? Lo quale?
(*Nel ruolo dello Storpio*) Come lo quale? Lo ünigo fiól, 'gniuràntu!
(*Nel ruolo del Cieco*) At me vègne a dir ca Deo ne gh'ha vüno sol de fiól? Poeràsso!
(*Nel ruolo dello Storpio*) L'han ligàt a 'na colòna… e i è dre' a picàl. Ohj, come i pica, 'sti malnàt!
(*Nel ruolo del Cieco*) Oh pòer fiól… parchè il píchen? Còs ol gh'ha fàit a lori… a 'sti malnàt!
(*Nel ruolo dello Storpio*) L'è 'gní a parlàgh de vès tüti amorosi, cumpàgn de tanti fradèli. L'è un santón stregonàsso che no' ghe n'è un ólter iguàl! I dise che ol fa robe miràbil, meravegióse: ol guaríse e maladíe, le pejór tremende co' gh'è al mundo a chi e sopòrta con l'ànema zoiósa. Comosión e amor ol sente par ti. No' ti dimanda se te sèt contento se te drisa una giàmba, se te fa véder da un ögio: te miràcula e basta! Ma ti varda bén de no' lasàrte miga catàr de cumpassión par lü, che o l'è ol plü gran perícol de vès miraculàt. No' fàite comosión, no' sdolzírte de pità! A l'è mejór che sbarachéme de 'sta contràda.
(*Nel ruolo del Cieco*) Sbaracàr? E par qual resón?
(*Nel ruolo dello Storpio*) I dise che se 'sto Fiól de Deo ol 'gnise solo a traversàr de chi-lòga, mi 'gnería miracolàt d'un bòto… e ti anca, a la misma manéra. TOCK! Meracolà, fregà, fotüo! Sarèsmo fotüi! No' te comprende? Mi no' pòdo tór 'sta condisión con alegrèssa. Dovarémo lavorar sóto padrón, col criàr, coi bastún… perderèsmo ol privilegio mas de cui vivémo!
(*Nel ruolo del Cieco*) Ohj che me catai sudori frègi in del pensàrghe! Te gh'ha rasún! Ol màsimo priviléz che gh'avémo l'è quèlo de avérghe in pari ai sióri, i magióri, de tór gabèla: lori coi libri lori, con le spade... nojàrtri co' la pità! Se ol ghe meràcula adio 'catunàg!
(*Nel ruolo dello Storpio*) Oh! Te l'hàit capída finalmént! Sgomberèm de chi-lòga prima che ol ghe piómba adòso 'sto stregonàsso. 'Ndèm a intapàrse in quai bögio, dua no' riéssa a trovàrghe 'sto miracoladór! Mi cognóso una hostària... Córi, córi!
(*Nel ruolo del Cieco*) No, dovémo andàr plü lontàn! Föra cla la çitàde. Anclémo a Ferara!
(*Nel ruolo dello Storpio*) Ferara! Bòn,'démo... Vaí, vaí, vaí! (*Si blocca spaventato*) Ferma! Jesus Cristo ol 'riva de següro anco a Ferara, ol sàbie me!
(*Nel ruolo del Cieco*) Bòn, andémo a Bologna! 'Ndémo,'ndémo a Bologna!
(*Nel ruolo dello Storpio, sconfortato*) Ferma! Ol vai anco a Bologna... Jesus ol va dapartüto!
(*Nel ruolo del Cieco*) No! Ol gh'ha una çità dove no' l'aríva! (*Pausa*). A Roma! A Roma no' ghe va de següro! 'Démo,'démo... (*Mima di scivolare*) MUAH! Desgrasió! Un'altra buàgna! Sont 'ndà a slisegàr! Ohj che me sont inzupàd... no' sont plü capàz de mòverme!
(*Nel ruolo della Storpio*) Te végna un càncaro! Impròprio adèso?! No' ti podévi vardàre in do' te metévi i pie?
(*Nel ruolo del Cieco*) Come fago a vardàr che no' ghe vedo! No' ghe vedo, no'... (*Interrompendosi di colpo sbalordito: pausa*). Bòja! Ghe vedo!! Deo grazie, ghe vedo! (*Quasi in estasi, scopre tutto quello che lo circonda, partendo dai suoi piedi*) Ohoo... i me' pie! Varda che bèi pie! Ün, dü, tri, quatro didíni... Oh che bel didón!... Varda! I àrbori… i sasi… Ohoo! Varda tüti i èrbori coi fiorelín… me vòj 'basàre a còjere un… (*Si abbassa e mima lo Storpio che crolla a terra disarcionato*).
(*Nel ruolo dello Storpio*) Desgrasiòo, meledècto! Te m'è fàit tombàr par tèra!... (*Gli sferra un calcio*) TOCK! (*Un attimo di sbigottimento*) Ma sont stàit pròpi mi che t'ho molàt la pesciàda? Fame provàr de nòvo… (*Altra pedata*) Sí… sí (*Cambia tono*) No' fémo schèrsi! Chi m'ha valzà la giàmba de drio? Chi m'ha alsà la giamb… (*Si interrompe sbalordito: pausa*) Dòj giàmbe meracolàt! Dòj giàmbe en 'na volta sola! Cristo, esageràt! Ch'ol sia malarbèto 'sto ziórno… A sont roinàt!
(*Nel ruolo del Cieco, continuando a guardarsi intorno, estasiato*) Le formígole, varda! Bèle, care! I móschi… quèsti a son de següro i móschi! Ohi che moscón… no, quèlo l'è 'n usèlo… dòj usèli! Le piante… quèlo l'è ol verde de le föje… quante föje! Oh, quante föie… ün, dòj, tri, quàter, sinc, sise (*continua a contare molto velocemente, quindi s'interrompe, cambiando tono*)… i conti dòpo! (Spalanca gli occhi rapito) Le dòne! Va' che bèle le dòne! (*Sempre piú esaltato*) Va' che bèle le done! Vuah! (*Serie di suoni onomatopeici in segno di grande apprezzamento. Dopo un lungo sguardo a «panoramica»*)… Miga tüte! (*Ispirato*) Ol ziélo, ol ziélo che fondo… ohi che lóngo co è! Adèso comprendo còssa l'è ol colór… che bélo! Ol sol còmo es che pica! Oh, lüz, lüz, lüz… lüz che no' ès campàr traiénde pità a i altri… dimandàr caretà

a chi sgòba e fadíga. Mejór andar sóta padrón co' tüte le giambe e ögi sani e brigàr par cavarsélo da le spale quèl che te ciücia ol sangue.
(*Nel ruolo dello Storpio*) Ma che descórsi de baléngo te vai faséndo. Avérghe padron, ma farse scanàr par liberàrse. No, mi no' ghe sto miga! (*Lo spintona con rabbia*) Desgrasiò… t'ancorgerít quand saràit sóto padrón, bastonàt… e quando la tòa dòna andrà a pütàne e i fiól de ti, desclàvi e imbregà a morir de fame… t'angorgerít col'è 'sta dignitàd. Mi no' apzètto 'sta condisión, mi no' vòj 'sto meràcolo. Mi pretendo de tornar come avànte: acatón! Vòj campar de poco pan ma vòj eser libero. (*Andando intorno come impazzito, con voce disperata*) Zénte, no' cognosít qualche stregonàsso ch'ol gabia un inguénto o che me faga dei segni co' i man, col fògo, col fèro de fàrme tornare e giàmbe incrusciàde, storpiàt? Aidéme, no' cognosít vün… anca fèmena-stròliga (*Piangendo*) Aidéme! Aidéme a storpiàrme le giàmbe come avanti! Jesus! Dove set? Jesus! Jesus, pitàt! No' te gh'ho giamài blasfemàt mi! Jesus, parchè m'hai condanàt? Jesus, Jesus.

Da un'analisi approfondita e dal confronto tra questa trascrizione del maggio del 2000 (che ho qui riportato in calce alla tabella di collazione) e i testi, proposti nel loro percorso evolutivo, emergono alcune evidenti differenze.[44] In primo luogo è necessario far notare come il corpo del testo aumenti notevolmente. Prendendo come confronto la versione "canonica"[45] di E^{03}, presente in collazione, si nota innanzitutto un aumento di ben una pagina di testo dialettale, da 8 a 9; nonché un'evidente maggior compattezza del testo scritto che non presenta più la suddivisione delle battute per i due personaggi ma ne suggerisce il "cambio" da uno all'altro tramite didascalie all'inizio della battuta stessa. Questo fattore è dovuto al fatto che (elemento che contraddistingue questa versione da tutte quelle presenti in collazione) il testo non si riferisce ad una giullarata «per due giullari» (com'era il caso della versione di E^{03} in collazione), bensì, come affermato di poco sotto al titolo del pezzo del 2000, per «un solo giullare che interpreta entrambi i ruoli». Ed in effetti, riferendoci alla vita spettacolare del *Mistero Buffo*, in particolar modo alla versione televisiva RAI del 1977, la versione che Fo porta sulla scena è proprio quella per un singolo giullare, nella quale l'attore si prende carico dell'interpretazione di entrambi i ruoli ed è a questa seconda versione che, per alcuni elementi che più avanti descriveremo, la versione televisiva assomiglia di più.

In questa nuova redazione notiamo anche un esponenziale aumento delle didascalie, che triplicano rispetto alla versione "canonica" di E^{03}: da 21 crescono sino a 102. Ma

[44] Si è scelto di procedere evidenziando gli aspetti più marcatamente sostanziali, esaminando il pezzo del 2000 nei suoi nuclei narrativi. Come infatti si può facilmente comprendere, la sua riproposizione all'interno della tabella di collazione non avrebbe minimamente reso possibile alcun allineamento, date le notevoli differenze.
[45] Con questo termine, d'ora in poi, si indicherà la trascrizione presente in collazione, rappresentante la versione per due giullari recitanti.

l'incremento delle didascalie, si è reso evidentemente necessario alla luce del fatto che, trattandosi della trascrizione della variante per un solo giullare, il lettore doveva di necessità essere maggiormente orientato in quello che, nella forma è un unico monologo, ma nella sostanza contiene un serrato ritmo di scena che balza da un personaggio all'altro e, di conseguenza, da un punto all'altro del palcoscenico. Era indispensabile, per questo motivo, che le didascalie aumentassero, orientando il lettore in una trascrizione ove gli sarebbe stato difficile, se non impossibile, comprendere autonomamente il cambio di personaggio. Tutte le altre didascalie, come accade nel percorso evolutivo delle edizioni a partire da B^{73}, assolvono all'importante ruolo di indicare al lettore posizionamenti dell'attore sulla scena, indicazioni sull'emotività e sul tono delle battute e riferimenti spaziali atti a descrivere il contesto "scenografico" attorno al quale la drammaturgia si svolge.[46] Un ulteriore elemento che contraddistingue la trascrizione del 2000 è l'assenza del prologo. Si comprende come, in E^{03}, si riporti un unico prologo per entrambe le trascrizioni ma, di certo, ve ne sarà stata una versione unica e diversa anche nel caso del maggio del 2000: l'attore-autore non mancava mai di far precedere i propri testi da una spiegazione che preparasse il pubblico alla sostanza della drammaturgia da un lato e, dall'altro, lo istruisse inserendo ogni pezzo all'interno di una tradizione, di una cultura che Fo sembrava sempre smanioso e desideroso di raccontare e condividere. Egli, infatti, al di là di ciò che si è sedimentato nella pagina delle edizioni a stampa, quando recitava i testi di *Mistero Buffo*, e le loro relative introduzioni, lo faceva in forme che di certo potevano richiamarsi tra loro nel corso del tempo, ma erano modalità e forme mai uguali a sé stesse, sempre diverse, mobili e riadattate: *Mistero Buffo* è un'opera che costitutivamente assorbe e vive dei vari contesti in cui prende vita.

Concentrandoci sul testo, si nota che pur mantenendo una sequenza drammaturgica fondamentalmente simile, la trascrizione del 2000 presenta alcune interessanti differenze a livello sostanziali rispetto ad E^{03} (e a tutta la tradizione a stampa del pezzo). Un primo curioso elemento riguarda la struttura del pezzo e come le "sezioni" drammaturgiche che

[46] Si ricorda che, in linea con la tradizione delle giullarate medievali, Fo, portando sulla scena il *Mistero Buffo*, non si avvale di alcun supporto scenografico. L'obiettivo, da raggiungersi tramite la combinazione dell'uso onomatopeico del dialetto, del *grammelot* e della sua plastica ed efficace gestualità, è quello di porre l'astante (e, tramite le didascalie, anche il lettore) nelle condizioni di sfruttare al massimo la propria immaginazione, ricostruendo il contesto scenografico all'interno del quale si svolgono le varie vicende. Si tratta, insomma, di un vero e proprio patto finzionale, che alla radice necessità del coinvolgimento e accordo tra attore (in questo caso "giullare") e spettatore.

lo costituiscono, vivano un percorso consuntivo leggermente diverso. Il testo, dal mio punto di vista, può essere suddiviso in tre sezioni narrative: una prima riguarda il momento dell'incontro tra Cieco e Storpio, una seconda il loro girovagare alla ricerca d'elemosina, la terza l'incontro con Gesù Cristo e il relativo miracolo. Ebbene, di queste tre parti, solamente la prima risulta nella sostanza, soggetta ai più significativi interventi. Rispetto al comune *fil rouge* che contraddistingue (seppur con le varianti che si possono notare in collazione) le edizioni a stampa da NS^{69} ad E^{03}, il pezzo del maggio del 2000 vede esasperarsi il momento che porta al congiungimento dei due personaggi (amplificato, si può notare, sin dall'edizione televisiva del '77): le colonne si moltiplicano e il povero Cieco ci sbatte contro la testa una dozzina di volte, colpendo perfino un albero, prima di raggiungere il compagno. Finendo, per altro, in seguito alla decisione di procedere a «gatóni», per calpestare delle feci, raggiungendo ed intensificando forse uno dei momenti più comici e bassocorporei dell'intera opera. Un altro elemento, non presente nei testi collazionati, è quello del senso della competizione tra i due mendicanti e, in particolar modo, dello Storpio che, rivolgendosi al Cieco, dopo averlo sentito schiamazzare probabilmente per la prima volta nella propria zona, afferma di aver supplicato a gran voce pietà «par primo». Un ultimo aspetto che può essere evidenziato, unico di questa redazione, è l'atteggiamento del Cieco dopo l'avvenimento del miracolo. Da NS^{69} sino ad E^{03} egli, appena risanato dalla sua cecità, si limita a meravigliarsi del mondo che lo circonda, apprezzandolo finalmente per la prima volta. E si pente, profondamente, dicendo di essere stato folle a «scapàre del bòn camino per tegnírme sü quèlo scüro […]». Ma quella che sembra solamente una manichea scissione tra ciò che è il "buon cammino" e ciò che, di contro è "il cammino oscuro", nella trascrizione del 2000 assume un valore più preciso e delimitato. Il discorso del Cieco, qui, vede al centro il concetto di "dignità" (che, come si può notare, è centrale nei prologhi delle edizioni a stampa): la dignità, s'accorge il cieco, non è quella di «campàr triénde[47] pità a i altri… dimandàr caretà a chi sgòba e fadíga», bensì sta nell'accettare la condizione di «andàr sóta padrón ma co' tüte le giàmbe e ögi sani». Quella che, nella redazione di E^{03}, alla fine del pezzo, era semplicemente la dicotomia delle "morali" dei due personaggi (il Cieco pentito ed estasiato dal mondo, lo Storpio arrabbiato ed intento a maledire il Signore, per avergli strappato il privilegio di vivere, mendicante, senza la fatica del lavoro), nel

[47] 'Traendo'

maggio del 2000 viene da Fo problematizzata: l'autore porta, infatti, in scena un messaggio diverso, nella conclusione del pezzo. La riflessione del Cieco si fa più profonda e la contrapposizione tra i due personaggi diventa ancor più netta: il Cieco, nel suo ultimo intervento, afferma che la giusta soluzione, relativamente al compagno, è stata quella di «cavarsélo da le spale». Quel compagno che era stato sinonimo di tentazione, di devianza, uno «che te ciücia ol sangue». Ma quella di Fo, dal mio punto di vista, non è una dicotomia caratteriale così netta: non si riesce, soprattutto da questa seconda rappresentazione a comprendere fino in fondo se esista una reale "posizione" a cui il lettore sia spinto, o, di contro, dalla quale sia rigettato. Di certo, tra i due personaggi, si è probabilmente indotti ad apprezzare la "conversione" del Cieco ma le parole dello Storpio, seppur riluttanti da alcuni punti di vista, lasciano, per così dire, lo spiraglio di una riflessione, di un turbamento: fino a che punto, a che disperazione, la paura e l'oppressione del "padrone", la paura stessa che questo possa cancellare ogni forma di libertà, possono spingere un uomo? Lo storpio, infatti, quasi in conclusione dell'intero pezzo, afferma di voler «campar de poco pan», di rimanere in una condizione di miseria, nella malattia, nel bisogno, privo di ogni padrone e costrizione: pur di «eser libero». Ed è forse per questo, per lasciare questo dubbio, questa perplessità nello spettatore, che in questa particolare versione viene a mancare una caratteristica che a partire da NS[69] era da sempre stata mantenuta come finale del testo: l'elogio di Cristo e della sua pietà. Il Cieco, in ogni testo a stampa, conclude significativamente la *Moralità* evidenziando come Gesù, seppur oppresso e vessato dal peso della croce abbia avuto l'attenzione, l'accortezza di occuparsi delle disgrazie di tutti gli uomini, gli esseri umani, «de nojàlteri disgrasiàt». Tutto questo viene a mancare nella nuova trascrizione, dove il testo, a mio parere, si fa più problematico. Dove lo Storpio rimane di certo il personaggio "negativo", schiacciato dall'ironia ossimorica del suo «Aidéme» gridato a squarciacola, che apre e chiude il testo: prima per essere aiutato a causa della sua condizione, poi per poterla riottenere. Ma è anche il personaggio tramite il quale, nel maggio del 2000, Fo ha fatto emergere con forza uno dei problemi fondanti non solo *Mistero Buffo*, ma l'intera sua riflessione sociale e politica: l'oppressione del padrone e la libertà di ogni uomo, a lui sottoposto.

Dal mio punto di vista è molto curioso il fatto che tali variazioni e sfumature del testo sembrino vivere solamente nel palcoscenico, senza venire a sedimentarsi nella pagina, se non in questo eccezionale e unico caso, che pur si colloca in una tradizione che

potremmo definire “parallela” rispetto a quella delle redazioni che si sono succedute nel tempo. Di fatto, le edizioni a stampa del *Mistero*, come anticipato, per quanto si evolvano e cambino nel corso del tempo e si arricchiscano di alcuni nuovi dettagli sostanziali, nel corso di trentaquattro anni (dal ’69 al 2003) sembrano quasi costruire una tradizione a sé, comunque stabile, nel giaciglio della stampa. Comunque “a riparo” dai continui sommovimenti di un’opera che ha costitutivamente bisogno di mutare, pur avendo alcuni punti fissi: che ha fame di rinnovarsi e riformarsi.

III.3 Il miracolo delle nozze di Cana

Il nucleo di questo testo è costituito dal dialogo tra la figura dell'Angelo e quella dell'Ubriaco. Essi rappresentano due visioni opposte: uno è l'ambasciatore di Dio, portatore di una visione sacra; l'altro è, tra gli uomini comuni, un escluso, e rappresenta, di fatto, il profano. Entrambi vogliono raccontare la propria storia, la propria versione dei fatti. Tra i due è l'Ubriaco a vincere la contesa iniziale, arrivando con la forza a scacciare l'Angelo dal palcoscenico. Il lungo racconto, che noi ascoltiamo dalle parole dell'Ubriaco, parla di un altro importante episodio evangelico: il miracolo avvenuto a Cana, nel quale Gesù trasformò l'acqua in vino. Non si tratta, però, come vedremo, di una narrazione canonica dell'avvenimento. Fo sceglie, attraverso gli occhi di un personaggio "ai margini" come l'Ubriaco, di raccontare la vicenda da un'altra prospettiva: il punto di vista del Popolo. Egli, imbattendosi quasi casualmente nei festeggiamenti, ha l'occasione di assistere personalmente al miracolo, che ci viene dunque raccontato da chi lo osserva quasi in disparte. Ed ecco, dunque, la disperazione generale: gran parte del vino si è trasformato in aceto; il padre della sposa sbatte la testa contro il muro, molti si disperano, altri ancora bestemmiano. Maria, però, con un gesto d'umiltà e supplica chiede al figlio di risolvere la situazione. Gesù, dunque, trasformando l'acqua in vino rianima la festa e permette così alla cerimonia di proseguire per la gioia di tutti i partecipanti e soprattutto dell'Ubriaco che dimostra di apprezzare particolarmente il gesto di Cristo. Come si potrà notare, il testo viene insistentemente rimaneggiato nel corso della sua tradizione a stampa, tanto da identificarsi in tre tradizioni ben distinte: alle quali, si vedrà in collazione, corrispondono non solo tre incipit differenti, ma anche tre differenti finali. Ciò che rimane comune in ogni versione del pezzo è la volontà, da parte di Fo, di rappresentare Gesù al di là della canonizzazione cattolica: un figlio di Dio capace di salire sulle tavole imbandite della festa e pronunciare sentenze quasi sacrileghe. Come il lettore potrà riscontrare da sé, l'invito del Gesù di Fo non è quello ad aspettare il Paradiso celeste, bensì, a godere della terra e dei suoi beni, senza dover attendere la morte.

	Bertani 1973[1]	Einaudi 2003
		Il miracolo delle nozze di Cana
		Prologo
	Un certo Smith, un inglese, nell'800 ha raccolto in un volume parecchie rappresentazioni sacre d'Italia. (***Vedi foto n. 10***).	(*viene proiettata l'immagine numero dieci*)
	Ecco, questa è l'immagine di *una rappresentazione* che ancora oggi si *esegue* in Sicilia, esattamente nella Piana dei Greci. *Questa rappresentazione* indica tre *momenti* diversi *di una stessa situazione*:	un «mistero»
	l'entrata di Cristo in Gerusalemme[2] - *lo vedete, è il personaggio sotto le frasche, e tutt'intorno il* popolo festante;	rappresenta
	Bacco,	Quest'azione corale
		riti che si esprimono in una situazione analoga:
	e infine *la discesa di* Dioniso *all'inferno.*	applaudito
		come re d'Israele, attorniato dal
	Dioniso è una divinità *greca*, di origine tessalico-minoica, *di quindici secoli avanti Cristo*.	che agita rami d'ulivo e tralci di palma.
		Ancora rappresenta il dio dell'allegrezza e dell'ebbrezza, in processione con i satiri;
		accompagnato dai sileni
		e dalle baccanti che scende agli inferi. A proposito di questa della Grecia primitiva
		dobbiamo ricordare che nelle prime catacombe cristiane troviamo la figura di Cristo, rappresentata con la stessa immagine del dio greco arcaico.
	Di lui si racconta che *era talmente preso d'amore per gli uomini che, quando un demonio venne sulla terra e rubò la primavera*	quando Plutone, dio delle tenebre, venne sulla terra a rapire Core-Proserpina, vergine dea «del novello aprile» - come si canta in un maggio toscano –

[1] NS[69] *omittit*

[2] Questo è l'esatto punto in cui E[97] poneva a testo l'immagine, spezzando a metà il testo del prologo.

	per *portarsela all'inferno* e godersela tutta per sé, si sacrificò *per gli uomini:* salì in groppa a un mulo, scese *all'inferno e* pagò di persona, con la propria vita, pur di *permettere* agli uomini *di riavere la primavera*. *Ebbene,* anche Gesù Cristo, quindici secoli dopo, è quel Dio che viene sulla terra per cercar di ridare la primavera agli uomini.	trascinarla agli Inferi egli, Dioniso, preso da immenso amore per le creature umane, : all'Ade, restituire la dolce fanciulla, simbolo della primavera. Immagine 10. «La Domenica delle Palme». Stampa popolare del secolo XVIII.[4]

[4] Quest'immagine viene introdotta all'interno del prologo di questo pezzo non prima di E^{97}. Quell'edizione, infatti, riporta per prima l'immagine, ma in una posizione diversa rispetto ad E^{03}, che ho indicato nella nota precedente. L'immagine, però, è presente anche in ogni altra edizione precedente (fatta eccezione per NS^{69} ed LC, che non mettono a stampa nemmeno i prologhi dei propri testi): B^{73}, B^{74} e B^{77}. Nelle Bertani, come si può apprendere dal testo riportato nella colonna di sinistra (che, pur essendo appartenente a B^{73}, rimane pressoché identico anche in B^{74} e B^{77}) vi è un rimando all'immagine con la dicitura «*Vedi foto n. 10*». Questa foto compare, nelle Bertani, all'inizio dell'edizione, assieme ad altre 14 (relative ad altri momenti dell'opera). La didascalia che le accompagna, però, rimane invariata da B^{73} ad E^{03}.

	La primavera, come ho detto prima, è la dignità: lo stesso tema di un altro pezzo che vedremo dopo. In mezzo c'è Bacco, il dio dell'allegrezza, dell'ebbrezza addirittura, dell'andare in sgangherataggine ed essere felici. Questo incastrare le divinità *l'una dentro l'altra,* notate non è casuale: *è una tradizione continua,* nella storia delle religioni di tutti i popoli. A raccontare *questa storia, dunque,* abbiamo il personaggio dell'ubriacone, personaggio-guida di questa giullarata. *Il personaggio* racconta come, *andato ad* una festa nuziale, si sia ubriacato con il vino fabbricato, inventato espressamente da Gesù Cristo. Gesù Cristo, dunque, che diventa Bacco: e che ad un certo punto *viene* rappresentato *in piedi*, sopra un tavolo, mentre *urla a* tutti i commensali: «Imbriaghìve, gente, feite alegreza, inciuchive, feit *de* bon »[3]. Siate felici, è questo che conta: non aspettate il paradiso *dopo*, il paradiso è anche qua sulla terra. Proprio il contrario di *quello* che ci insegnano a dottrina, da ragazzini, quando ci spiegano che insomma, bisogna pur sopportare... siamo in una valle di lacrime... non tutti possono essere ricchi, *c'è* chi va bene *e* chi va male, ma poi *tutto* viene *compensato dall'altra parte*, quando saremo *in cielo...* state	e i loro eventi l'uno dentro l'altro, bene , assomiglia piuttosto a un disegno a cerchi susseguenti che riproducono gli stessi motivi trasformandoli e riproponendoli all'infinito. questo mistero sacro e buffo insieme, «Le nozze di Cana», che trovandosi a è all'impiedi esaltato, incita No' aspecít dopo! «dopo», appresso: ciò a a ognuno ricompensato nell'Aldilà

[3] L'intera battuta era in corsivo originale.

	tranquilli, state buoni e non rompete le scatole. Questo, più o meno.	 Immagine 11. Un «Angelo» di Cimabue. Assisi, Triforio di San Francesco (fine secolo XIII).[5]

[5] Quest'immagine è ciò a cui allude l'ultima didascalia del prologo di B[73] (e, di conseguenza, di ogni altra Bertani) e che, come nel caso della precedente immagine, si trova in queste edizioni non a testo, ma all'inizio dell'edizione. In E[97], invece, quest'immagine viene inserita al termine dell'intero prologo, in una pagina a sé stante. Si

	Ora, invece, questo Gesù Cristo della giullarata dice: «Rompete pure le scatole e state in allegria». Due sono i personaggi *legati a* questa rappresentazione: l'ubriaco e l'angelo. L'angelo, meglio un arcangelo, vorrebbe raccontare il prologo di uno spettacolo sacro, dentro i canoni tradizionali: l'ubriaco, *carogna, gli vuol rovinare tutto quanto per raccontare la sbronza che s'è presa durante le* nozze di Cana. L'angelo parla un veneto aristocratico, elegante, forbito: l'altro in un *dialetto campagnolo*, becero, *pesante*, e fortemente colorito. *Eseguo il pezzo da solo*, *e* non per un eccesso di *esibizionismo*: abbiamo *provato a recitarlo in due attori, e* abbiamo scoperto che non *stava in piedi*. *Perché quasi tutti questi testi sono stati scritti per essere eseguiti da uno solo. I giullari lavoravano quasi sempre da soli: ce ne rendiamo conto dal fatto che, nel testo, tutto è alluso attraverso sdoppiamenti, indicazioni. Cosicché, attraverso questo gioco dell'immaginazione, tutta la carica di poesia e di comicità viene raddoppiata.*	che conducono sproloquiante vuole a sua volta, ad ogni costo, raccontare l'evento come lo ha vissuto di persona a testimoniare della sbronza procuratasi col vino delle volgare rozzo I due congiungeranno a un diverbio poco dialettico che si risolverà con pedate e spintoni: l'angelo sarà costretto alla fuga. La giullarata sarà da me realizzata senza l'aiuto di alcun attore di «spalla», protagonismo ma perché me lo impone la struttura monologante del brano. tentato più di una volta di mettere in scena brani di questo tipo con diversi interpreti, ma reggevano L'azione nella versione dialogata ristagna, si creano continui vuoti di ritmo e spesso cala ogni tensione comica e drammatica. Al contrario l'affabulazione del giullare, unico interprete, realizza effetti di sintesi e velocità di sdoppiamenti, che proiettano un fitto gioco d'azioni

evidenzia che, nelle Bertani e in E[97], sia per questa che per la precedente immagine, la dicitura in didascalia è «foto 11» e non «immagine 11», termine utilizzato per la prima volta in E[03].

	Proprio come succede davanti al televisore, dove, per evitare che tu faccia fatica, ti danno tutti i particolari: e tu te ne stai lì, un po' beota, ti puoi addormentare, digerire, fare i ruttini rotondi... e il giorno dopo sei pronto per andare a lavorare, libero di testa e pronto a farti sfruttare di nuovo. Qui, invece, bisogna far la fatica di immaginare. Allora, quando *sarò da questa parte della scena* (**indica a sinistra**), *sarò* l'angelo, aristocratico, con bei gesti; quando *sarò di là* (**indica a destra**), sarò l'ubriaco. (**Fino a quando il personaggio dell'angelo rimarrà in scena, ne *verrà* proiettata sul fondo l'immagine: *vedi foto n. 11***).	allusive, cariche di fantastica teatralità e che raddoppiano tensione e comicità. mi troverò da questo lato del proscenio rappresenterò mi sposterò sull'altro lato sarà numero undici: un Angelo, di Cimabue, Assisi, Triforio di San Francesco, fine secolo XIII.

Nuova Scena 1969	Bertani 1973	Einaudi 2003
L'UBRIACO	LE NOZZE DI CANA[12]	Il miracolo delle nozze di Cana.
Esce l'ubriaco che avremo gia[6] ***visto uscire nella scena precedente, subito scacciato dai battuti***[7]		Personaggi: L'angelo, L'ubriaco.
UBRIACO – Ohj che cioca… c'ho i' catat (ciapat) ***Entra l'angelo prologatore*** *ANGELO – Deime rason… bona zente… 'scoltime cont atenzion imparché ve voj contare…* *UBRIACO – G'ho catat 'na cioca si dolza che no m'en voj catarne altre gimai par no desmetegarme de questa belisima che gho adoso adeso!* *ANGELO – Ve voi contare…* *UBRIACO – Anco mi av voi contare…* *ANGELO – No, ti no ti conti gnente… che a mi a sont ol sprologo e adebio sprologare, (a) mi!* *UBRIACO – Beh, se no podo contare…* *ANGELO – Staite cito e no fiadar.* *UBRIACO – No debio fiadar? Ne manco col naso…?* *ANGELO – No, ne manco!* *UBRIACO – A scioperò!* *ANGELO – Cito!* *UBRIACO – Cito…*	ANGELO – [13]Feite atenzion, brava zente, che mi voi parlarve de una storia vera, una storia che l'è cominzada... UBRIACO - Anco mi ve voi contare de *ona cioca...* de *un'imbriagadura...* ANGELO – 'Briagon!... UBRIACO - Voria *parlarve...* *ANGELO - Cito... no parlare!* *UBRIACO - Ma... mi...* ANGELO - *Cito... debio sprologare mi,* che son lo sprologo![14] *Bona* zente, tutto quello che andremo a contare ol sarà tuto vero, tuto *recomenzao* dai libri *o dai vanzeli*. *Tuto quelo che l'è sortio non elo* de fantasia...	(*si rivolge al pubblico sollevando le braccia al cielo a imitazione degli oranti*) (*interrompendolo*) storia maravegiósa... 'na ciúca belísima che me son catàt! Cito! 'contàre anca mi... No! Ti no' te 'cónti! mi e débio sprologàre mi! Föra! UBRIACO (*accenna a parlare*) Ma… ANGELO Cito! (*Al pubblico, riprendendo la posizione iniziale*) Brava el sorte dei Vanzéli e quèl poch che gh'èm tacà

[6] Trattasi evidentemente di un refuso, corretto da LC in «già»
[7] L'intera didascalia era in corsivo originale. Viene soppressa da B[73].
[12] Si è deciso, per facilitare il lettore, di riportare di volta in volta anche in questa colonna, relativa all'edizione B[73] le denominazioni dei due personaggi dell'Angelo e dell'Ubriaco nonostante in alcuni casi vi sia allineamento con la colonna di sinistra. Molto spesso, infatti, l'allineamento riguarda solamente il nome del personaggio ma non la sostanza della battuta.
[13] E[97] (*al pubblico*)
[14] E[97] (*al pubblico*)

ANGELO – Av voi contarve bona zente… de quel che andremo a mostrarve… *UBRIACO – (**con il solo atteggiare delle labbra**) Ohj che cioca c'ho i' ciapat!* *ANGELO – Ohj 'mbriagon at voi darghe un tajo?* *UBRIACO – Mi no disevi gnenta mi!* *ANGELO – Ben, ad omnia manera ti me fa ol plaser de gnir fora de sto palco.* *UBRIACO – Oh, gniria oltra volentera se ti t'me compagnase, che mi no son capaze de trar avante un paso che (ca) me stravaco par tera… che g'ho catat na cioca… ohj che cioca! co se ti è tant(o) zentil de compagnarme te conto de che cioca che hoi catat… ca l'è na cioca… Ohj che cioca!* *ANGELO – No g'ho 'nteres de la tua cioca… a mi… e no podo gnirte a compagnar che no podo moverme de chi loga a sprologare.* *UBRIACO – Ben, alora speciarò che t'abia fornit ol sprologo…* *ANGELO - … in silensio…* *UBRIACO – No podarò (ne)manco…? …* *ANGELO – Cito!* *UBRIACO – Cito.* *ANGELO – Bona zente: de quelo che gniremo a mostrarve no ghe sarà gnente che nol sibia vero…* ***(L'ubriaco stacca una piuma dalle ali del prologo. La getta in aria e soffia per non farla cadere).*** *Tuto a l'è sortit dai libri e da i vangeli… (**L'angelo si interrompe ad osservare l'ubriaco che gioca con la piuma**)* *UBRIACO – Va' inanze… no ti casciar par mi… che mi te ascolto… a l'è interesante!* *ANGELO - … E anco quel poch che gh'emo giuntat de*	UBRIACO - *Anco mi voi contar, no* de fantasia: me son catat un'imbriagadura si dolza, *una cioca belisima* che non me vogio *catar* gimai plu *cioche* al mondo *per non desmentegarme de questa cioca belisima che g'ho adoso adesso... Che l'è una cioca...* ANGELO – 'Briagon!... UBRIACO - *Vorria* contare... ANGELO - No! *Ti non te conti... eh?!* UBRIACO - Eh... ma mi... ANGELO - Stsss!... *UBRIACO - Ma mi... no?...* *ANGELO* - Bona zente... Tuto quelo che andaremo a contarve ol sarà tuto vero, tuto o l'è sortio dei libri *o* dei vanzeli. Quel poco che gh'em tacat de fantasia... UBRIACO - (***pianissimo***). Dopo ve *racconto* de *una* cioca belisima... ANGELO - Oh! imbriagon... UBRIACO - Non fazeva niente... *solamente* col dido! ANGELO - *Nemanco* col dido. UBRIACO - Eh, ma non fago rumor col dido! ANGELO - Ti fa' rumor... rrrrr... UBRIACO - *Fago rumor col dido?... Lo fagarò col servelo... mi ghe penso... penso... penso... e coi ogi... e loro i capise!* ANGELO - No! UBRIACO - *Ma non fago rumor col servelo...* ANGELO - *Ti fa' rumor!* UBRIACO - *Fago rumor col servelo? Boia!... Son imbriago davero... Maria Vergine!* ANGELO - No *fiadar!* UBRIACO - *Come? Non podo fiadar?... Manco col naso?... A s'cioparò! E...*	Mi no' ghe taco l'è una storia vera: embriagàre Cito! No' pòdo nemànco No, ti no' te 'cónti! (*Al pubblico, come sopra*) e e (*sottovoce e mimando*) (*indica col dito*) 'cónto de quèsta ciòca belísima... Solo Neanche sí... te fasévi: No' è vera! ANGELO Cito! UBRIACO Eh, ma no' pòdo nemànco fiadàre? No' pòdo fiadàre?! No! Nemànco col naso? Se no' fiàdo a stciòpo!

*fantasia… **(all'ubriaco)** Ma digo, ti me strepet i plum di ali?* *UBRIACO – No, farghe caso… ti ghe n'ha tante… va' come i é bele che i vola…* *ANGELO – No risciarte pu(pi) de tocarme e mie ali (ale), oh!* *UBRIACO – No, no, per carità an t'ocarò pu(pi)…* ***(sempre rincorrendo la piuma, canta e balla)*** *«OHJ MEA MOROSA AL SANG BEN»* ***(«oh mia morosa lo so bene*** *C'AT SET SI GRAN GOGLIOSA AD MI* ***(che sei molto gelosa di me)*** *CHE TI AM VODRESTE TUT'AMBRASAD CUN TI»* ***(che mi vorresti tutto abbracciato con te»)*** *ANGELO – Ohi disi!* *UBRIACO – Dì, dì pura… che mi a canto:* *AMBRASAT MA TUT SBIOTATO* *(abbracciato ma tutto nudo)* *'ME QUANDO CHE SUNT NATO* *(come quando sono nato)* *PUSE' VISIN CHE NO G'HAI LA CAMISA A TI* *(più vicino che non hai la camicia a te)* *CHE NO TI VORIA ES GIMAI DIVISA DE MI* *(che non vorresti mai essere divisa da me)* *E PAR TUTO AT SCULTARIA LEGRARE.* *(e dappertutto ti sentirei allegrare)* [8]	ANGELO - S'ciopa! UBRIACO - Ah... ma... se a *s'cioparò a fagarò* rumor, ah! ANGELO - *Stsss!* UBRIACO - *Ma... mi....* ANGELO - De tuto quelo che andaremo contare ol sarà tuto vero, tuto o l'è sortio dai libri, dai vanzeli: quel poc che gh'em tacat de fantasia... (**L'ubriaco si avvicina all'angelo e gli strappa una piuma**). UBRIACO - (***pianissimo*, mimando di far volare la piuma**) Uhi, che bela pluma colorada... ANGELO – 'Briagon!... UBRIACO - (**sussulta *e mima di ingoiare* la piuma, tossisce**) Eh... ma... *Stsss!* UBRIACO - Eh, ma mi... non... ANGELO Tuto quelo che andaremo a contar el sarà tuto vero, tuto o l'è sortio dai libri, dai *vanzeli...*	stciòpo a fago Stciòpa in silénsio! Oh, ma l'è dificile stciopàre in silénsio! ANGELO Cito! UBRIACO (*ribadisce*) Ma no' son capàze de...! (*lo interrompe*) Citooo! (*Al pubblico*) giungendogli a tergo *sottovoce, tra sé,* (*spaventato, getta per aria e mimando fa immaginare che la piuma, ricadendo, gli si infili in bocca:* *rumosoramente*) Te me l'hai fàita magnàre!?... (*Si torce come preso da un gran solletico nello stomaco*) I sgrísoi!... El galíttigo! ANGELO (*indispettito*) Cito! ANGELO Föra! UBRIACO Ma mi... (*Continua a sghignazzare per il solletico*) Oh, oh... (*lancia un'occhiataccia all'Ubriaco e riprende il suo discorso*)

[8] L'intero testo del breve cantato dell'Ubriaco, comprese ovviamente le didascalie in cui è contenuta la traduzione, erano in corsivo originale).

ANGELO – Ah bon ag n'ahit ase' de sta bugada… vaj (va') si no te vol che at traga fora a pesciadi… *UBRIACO – Ohj, ohj, vardit oh zente: un agiol (aurol) che ol cascia pesciadi! Si t'am tochi a pena, mi at speni me na galina (gajna)… agho giusta de bisogn d'un matataraz de plume par ol me leto… ol dev ves bon dolzo dormir sora i plumi d'un anzol… con ta cioca che g'ho doso… donca veng chi-lo ach'at speni de pulito…* *ANGELO* – No tocarme*, eh, malnato!* *UBRIACO – Scapa scapa… ch'at speni…* *ANGELO – Andarò a ciamar zente e ti vedarà ladro de plume… sasino! (**fugge di scena**)*	*UBRIACO* ([15]**Torna vicino all'angelo e gli strappa *delle* altre piume, mima l'ammirazione per le medesime, si fa vento e si pavoneggia. L'angelo se ne accorge**). *ANGELO* – 'Briagon!... UBRIACO - Eh?... (***buttando* in *alto* le piume**) Nevega... ANGELO - Ma ti vol sortir da sto palco?!... *UBRIACO - Mi sortaria volentera se ti me t'accompagni, che mi no son capaz de tra' avanti un pie... ca me stravaco, a me ribalto an grugnarme par tera... Se ti et tanto bon de compagnarme, dopo mi te conto de sta cioca belissima...* *ANGELO - No me interesa de questa cioca... Fora!... Fora!... Te descasso veh!...* UBRIACO - *Ah! me scasci* a pesciade? ANGELO - Sì, a pesciade... Fora!... UBRIACO - Zente!... Avì ascultat? Un anzol *ch'el* me vol *trar fora* a pesciade... a mi! Un anzol!... (**aggressivo[16]**) Vegne... vegne anzelon... vegne *a trarme fora a pesciade a mi!* Che mi te *strapeno 'me 'na gaina... at* strapo i plume *a una a una*, anco dal cul... dal di drio... Vegne galinon... Vegne... ANGELO - *Aida... Aida...* Sassinoo... (**fugge**)	(*L'Ubriaco, da dietro, ne strappa un'altra e l'annusa: disgustato la butta. Compone le piume a ventaglio,* (*Butta aria che fa immaginare ricadano come pioggia*) Se no' ti sorti subetaménte mi te trago föra a pesciàdi! (*al pubblico, indignato*) che casciàr via (*all'Angelo*) galinàsso! a vüna a vüna, (*gli si avvicina minaccioso*) Aído... Aído! (*spaventato*).

[15] E[97] (*L'ubriaco torna* […]).
[16] E[97] (*Aggressivo rivolto verso l'angelo*)

UBRIACO - Sasino a mi, *che sont si bon... che no-g' faria male a e mosche, ne manco a e pureze che g'ho adoso, che a sont piegnid... e come no podaria ves bon, con sta cioca che hai catat, che mi no credeva miga che am sares capitat propi incoe in sta ziornada...* *Una ziornada che a l'era iscuminziada inscì straca e malarbeta: a s'eri capitat int' un paes chi apres che s'ciamen Cana e m'even invidà a un sponsalizi che a posta che diserano «noze de Cana».* *Bon, rivi lì mi in sta casa di sposi e at scorgi tuti i invidadi cont un gran muson intristit: la sposa che la piangeva e el spos che el biastemava.* *«Se e l'è suces cosè?» dumandi mi.* *«Em descuverto che tuto ol vin impruntà par ol banchet, una bota intrega, l'è andat in aset» i me respunde.* *«In aseto? una bota intrega?! Ohj boia impicat» scavagni mi - «sposa bagnada a l'è fortunada... ma bagnada cunt l'aseto a l'è desgrasiada!!».*	... *avì scultat?...* M'ha dit asasino... *Mi che sont inscì bon che me sorte bontà fin'anco dale oregie, che me se spantega par tera, svisegarghe soravia... E come podaria non eser bon con sta cioca belisima c'hoi catat?* Che mi non imazinava mia che se saria finida si ben sta zornada, ca o l'era cominzada in una *manêa* malarbeta, desgrasiada... Mi s'eri invitado in un *matrimonio*, un spusalisio, in un loegu *chì tacat arent, che s'ciamen* Cana... Cana... che aposta, dopo, ghe digarano: Nozze di Cana. *Mi s'ero invitato... digo... sono arivato... gh'era già tütu ol banchet per ol spusalizio impruntat, cun la roba de magnar soravia... e gh'era nisün de invitati che füssen sentat a magnare. Geren tüti in pie ch'oi deveno pesciadi par tera... ch'oi biastemava...* O gh'era patre[17] de la sposa, davanti *a un* mûro, *col* dava *testunade*... a rebatun, cativo!... «Ma cossa è süccess cosa?» dumandi mì... «Oh, disgrassia...». «*A* l'è scapat ul sposu?...». «*Ul* sposu *l'è quelu col* biastema più de tüti...». *«E cosa l'è successu cus'è?»* «... Oh... disgrassia... emo discoverto che *una botte intera de vin, un tinasso de vin impruntat per ul banchet de matrimoni ul s'è reversat* in aset...». [18]*Oh... oh...* tütt *el vin inaset*?... *Oh...* che disgrassia... spusa bagnada a l'è furtünada, ma bagnada in *t'ul* aset l'è disgrassiada de schisciare... de casciare via!...	L'ànzelo l'è scapàt e Ma come pòl dirme 'sasíno a mi? A mi che me retruòlavo con tanta bontà adòso, che me sorte dolzór de no santo anco da le orègie, gràsie a 'sto vin che me se deslèngua da partüto, me se sglòsa anca partèra, de spanzegàrghe de soravía... manéra mariàzzo, chi-lòga che ciàmeno Bòn, lí mi son andàit! Son 'rivào... gh'éra un gran tavolón con la roba de magnàre soravía... tanti invitati... no' sentà, tüti in pie, che o i biastemàva o i spüdàva par tèra, dàvan pesciàdi tremende a le piére de rutulàrle. O gh'éra la sposa che la piagnéva, la madre de la sposa che se strasàva i cavèi. al che testunàtai «Ma còssa è capitàt?» a dumàndi. O «No, el è quèl li-lòga (*indica*) che «Ma còssa è capitàt alóra?» «Oh desgràsia... émo descovèrto che un tinàsso empiegnído de vino par ol banchèto del sponsalísi, ol s'è rovèrso tüto «Tüto in asét?! Bòja du a »

[17] B[74], B[77], E[97] ol patre

[18] E[97] riporta il testo da questo punto sino a «via!...» tra virgolette basse.

E giò tuti a piagnere e fa i lamenti e a tor a pesciadi la bota d'aset!	E tüti che *piagneva*, biastemava, la matre de la sposa *la* se strasciava i cavej, la sposa la piagneva, ul patre de la spusa *dar* testunade a rebatun *süll müro.*	piagnévan, ol sposo biastemàva, la matre
In quel *ariva denter* un certo Jesus, vun che ghe *dighen*: «fiol de Deo», *cunt*	mentre riva *dent un giuine*, *un zuvine, digono...* de sovranome. No l'era sulengo, *a* no, l'era incumpagnat de vüna	devànti al müro ch'ol dava , catívo! dénter un zióvine, ün che ghe díseno Jesus... Fiól de Deo
la sua mama, che ghe dighem: la Madona...		(*Accenna a una camminata elegante e fascinosa*)
gran bela dona. *A i-eren invitadi de riguard che rivaven giusta semper un po' de retard. Sta segnora Madona... la vegn subet a savegh de sta desgrazia... la bhe slonga là un'ogiada dulza suplichevola al so fiol com'a dighe:*	Eveno[19] invitati de riguardo, che rivaven *giüsta un pu de a saver de sto impiastro burdeleri che o gh'era ritardo. Apena questa sciura Madona l'è vegnüda in pie* per sto fatto che s'era roversat el vin en aset, la gh'è andada visin al so' Jesus, fiol de Deo, e anca de la Madona, g'ha dit:	un poch in ritardo. Apéna questa sciúra Madona l'è vegnüda a savér de 'sto impiastro burdeléri che o gh'éra in pie
«Se te ries, varda ti ol me ben, de trai fo(e)ra de sta pena».	«Ti che ti è tanto bon, zovin caro, che te fa' de robe *meravigliose* par tüti, varda se te ha el plaser de traj foera de impiaster burdeleri che i ha infesciat sta poverà zent».	(*si esprime infilando le parole una dopo l'altra a grande velocità senza prender fiato*): meravegiose quèi che gh'han besógn, in quèsto momento de tristíssia e daghe plasér 'legrèssa che se pòda recordàr de 'sto santo ziórno. Alelúia! Alelúia!»
Sui labri del so fiol de le: Jesus tuti em vist fiurì de bota un gran surìs, inscì zoios-cuntent, che derent' a iogi a gh' s'divinava ol paradis! Ghà picà là un	Apena *che l'ha parlat inscì* la Madona, tüti, sübit, han vist spuntag, fiorirghe sui laver del Jesus, un suriso *inzì* dolzu, ma *inzì* dolzu *in sü sti laver,* che se nu te stavet atentu, *par* te se *stacava* i rudeli di genöcc *e tumburlaven* sül didon dei	Apéna l'è andàda a dirghe 'ste quàter cialàde al so' fiól, émo visto tüti fiorírghe cossí stacàvan a tumburlàrse

[19] In questo punto del testo B^{74} corregge quella che sembra essere a tutti gli effetti un'inversione avvenuta in sede di stampa dell'edizione B^{73}. Si riporta, qui di seguito, la versione corretta (dato che conferisce al discorso dell'Ubriaco maggior senso logico) introdotta da B^{74} (e poi ripresa anche da B^{77} ed E^{97}): «Eveno invitati de riguardo, che riváven giüsta un pü de ritard. Apena questa sicura Madona l'è vegnüda a saver de sto impiastro burdeléri che o gh'era in pie per sto fatto che s'era roversát el vin en aset […]». La medesima porzione testuale, in E^{03}, come si può notare, prende spunto non da B^{73} ma dalla sua correzione.

basotin sul nas e la sua mama e poe, vardandose d'inturna, cont fa de di: scusème, l'ha dit: *«Av dispiase de portarme na dunzena de sidele impiegnì cun l'acqua ciara e neta?». D'un bot en rivat le dodese sidele impiegnide... che a vedegh tuta quel'acqua me son sentit infina male, me pareva de negare.* *As fa un silenzio che pareva d'es in gesa al «santus» Jesù el alza su un brasc el fa un segn de la crose sora ae sidele... mi s'eri lontan che, come v'ho dit, l'acqua am fa impression vardarla... e de bota a senti rivarme adoso un odor... ma che disi, un parfum de uga schisiada... che no podevi sconfunderme... a l'ora vin!* *Ohj* che vin! ...me n'han pasà na broca... g'ho pogià i *lavri*... *Ohui* beati *d'ol* purgatorio che vin: «bucat apena... *giusta salat in fund, amareu ind'ol mez, un spizeg frezantin, al manch quatr'ani stagionat, anada d'ora, senza fior ni bave, un culor de rubin che ol casciava stralûsci de vermilii e garanza e l'andava giò slisigando in par ol gargoz e ol te lasava la lengua spenelada d'un savor tener de rose, ciclamin e de vin!*	pie. *Dolze stu surisu!... Apena l'ha finì de parlà, stu zovin el g'ha dà un bazutin sül nas a la sua mama e* l'ha dit: «Bon, zente, *podria* verghe dodeze sidele impiendide de aqua ciara e neta?» L'è stat un fülmin, trachete, dodeze sidele son rivà lì davanti, impiendide d'acqua, che mi, vedè tuta quel'acqua in un colp sol, me sont sentì infin male, me pareva de negare... boja... S'è *fai* un silensio che pareva de vesser in gesa al Santus, e stu Jesus l'ha insciuscicà un po' cui man, *dando de s'cioch, de tiron cui dit,* a s'cioch, e po l'ha valzà su *una man, cun tri dit sulamente, chi* i alter dü i *e* tegneva schisciat, e l'ha cuminzat a far di segni suravia a l'acqua... di segni che fan solament i fiol de Deo. Mi, che eri soravia, che *ho dit*, l'acqua me fà impression vardarla, *e* non vardava, s'eri pugià sora lì, un po tristansö, e *son lì*, d'un boto me senti rivà de *dent* i böcc del nas un parfüm cume de uva schisciada, nun pudeva cunfunderse... a l'era vin. Boja, hu mandà giò un *gut*, boja!... Oh... Oh... del amareul in tul funt, un frizzich frizzantin, saladin in tul mezz, c'ol mandava stralüzz de garanza, di barbaj da par tüt, senza fiur né bave, tri an *de stagiunadüra al manco*, anata d'ora! *C'ul andava* giò *sluzigando* par ul gargozz a *gorgnuà* fin in dul *stomigh*, ul s'e *spenelava* un pochetin, ul restava lì *do* rimpiaz, peu, *gnoch*, ol dava un *ribason*, turnava indré a rutulun *giò* par ol gargozz, ol rivava fina ai böcc del nas, ol se spantegava in feura tütt el parfum... che se pasava vün anca a cavalo, de *cursa*,	par la cumusiún! E tüto d'un colpo 'sto Jesus podaría o otri otri fàit slongàndo (*fa il gesto di tirarsi le dita*), vün per vün i didi tri didi... sojaménte tri didi, i s'éri distacàt de v'ho dito: miravo i ögi in del vòdo co' tristíssia... deréntro góto... (*come in estasi*) almànco de stagiunadüra... Che l'andava slizigàndo gorgogiàr stòmego... freluntàva fremendo, de GNOCK! rigatón, sü prèscia

		(*mima l'impennarsi di un cavallo col cavaliere allocchito in atteggiamento monumentale*),
	gniuu... bll...	GNIUU... BLL...
Tuti plaudiveno al Jesù, e la sua mama de lu, l'andava in strambula per la satisfazion e l'orgoglianza d'averghe un fiol si bravo e tra fora (foera) da l'acqua ol vin.	«A l'è primavera!» el vusava! Che vin!... E tüti che aplaudiva al Jesu, «Bravo Jesus, at sei divino!»	
De lì a un poc a s'erum tuti in alegresa: la rideva la sposa, ol spos ol cantava... zoiosa a l'era la Madona e cuntento de starghe pu in la pele a l'era ol so fiol ol meseva vin par toeti (tuti).	*E la Madona!... la Madona, la sua mama de lü, l'andava in strambula par la sudisfaziun, l'urguglianza de trovarse un fiolo inscì bravo a tra' foeura de l'aqua el vin. De lì un poco sevum tüti inciuchit, imbriagati. Eh... Eh...*[20] *O gh'era la matri de la sposa che la balava, la sposa o l'era ciultai, ol spos ch'ul saltava,* ol patri de la sposa, davanti a un müro, c'ul dava testunade a ribaton, cativo… che nessün ol gaveva vertido!...	E tüti che tracanàva, s'enciuchíva, balàvan... balàva la sposa, cantava ol sposo.
	Ol Jesus a l'era montat *in a un taulo*, in pie, ul masceva vin par tüti. «Beve' gente, feit *alegria,* inchiuchive, imbriaghive, no aspetì dopo, *alegria!...».*	Sojaménte o gh'éra del miracolo! in cópa a un banco, 'legrèsa, fèite bòn!, ol paradiso...
«Tegnì mama, bevin un goto anc vui» la ghe diseva	*E dopo, in d'un colpo el* s'è *incurgi'* dela sua mama: *«Oh sacra dona! oh Madonna! mama! me sun smentegat, scüseme, tegnevine un goto anca vui, bevetne un goto».*	sübit, adèso catélo... no' dòpo, de morti!» D'un bòto ol incurgiüt «Perdunéme mama sunt andàit un po' in barlòcca!... Bevít un góto de vin, mama!»
«No podi me caro, che no ag sont abituada mi al vin» la respundeva lé.	«No, no, fiol, grasie, at ringrasi, ma mi non podi bever, che mi non sono abitüada al vino, me fa turna' la testa... che dopo disi i stupidadi».	
«No te pol far male, mama, ol te menerà solamente l'alegreza, nol te fagarà male... che l'è vin bon! gl'ho fait mé!».	«Ma no, mama, no te po far mal, te menarà solamente un po' de *alegria!* no te po far mal, sto vino, *a* l'è *vin s'ceto questo, a l'è vin bon...* a l'hu fai me!...».	alegrèssa!
Ei smorbi dighen che ol vin e l'è roba del diavul satanax (satanass), ma indua?	*E peu*, a ghe son *amò di* canaja, malarbeti, che và intorna a racontare che ol vino a l'è un'invension del diaol,	bòn, l'è santo, a l'è vin stcèto... (*Al pubblico, cambiando tono e atteggiamento*) E poe, anc mò i

[20] La variante «Eh… Eh…» viene soppressa a partire da B[74].

Ma se ol fudes dol diavol e pecat, ol te parese che ol Jesus gl'avaria ufert de bevar a la sua mama de lu? A la sua mama, che lu o l'è ciapat de tanto amor per lé, che mi no g'ho par tuta la sgnapa (grapa) de sto mundo! E no l'è stat un premi, impropi d'ol segnor-deo-padre, quel d'averghe insegnad al Noè a fa gnì foera (fora) el vin de l'uga? Ol premi par el plu (pi) savio e i omeni… *E mi a credo bene, che se Deo gl'aves insegnà (imparad) a-i omeni, fin d'ol principio, sto truco meravigioso,*	e l'è pecato*, l'è un'invension del diaol satanazzo...* Ma te paresse che se ol vin ol füdesse *un'invension del diaol satanazz*, ol Jesus ghe l'avaria dato de bever a la sua mama? A la sua mama de lü? Che lü l'è ciapat de tanto amor par le, che mi no g'ho par tüta la sgnapa de sto mundo! Mi son sicuro che se el Deo Padre, in la persona, invece de imparарghelo al Noè, tanto tempo dopo, sto truco meravigioso de schisciare l'üga, de trar foeura el vino, ol ghe l'avesse insegnat subito, fin dal prinzipio, all'Adamo, subito, prima dell'Eva, subito!...	satanàzzo Ma te parèsse che se ol vin ol fudèsse pecàto, (*levando il tono della voce*), come l'aveva impastàt co' la mota (*mima l'azione di uno scultore che fabbrica un pupazzo di creta*), co' la tèra, cu' l'hai fàito un prucugnún (*allude alla testa del pupazzo*)... poe gh'avéva fàit dò bögi per i ögi, poe le balète de i ögi, le palète de le orège par sentírghe, ol naso coi bügít, la bóca... (*finge di infilare due dita nella bocca del pupazzo*) «Sta 'tento co' quèi dencít de no' cagnàre, veh!» Adèso el còlo... le spalète, po i brascít... gómbeti, i didi...: «Le fago come ghe le ho mi.... (*conta le proprie dita*) ün, dò, tri, quatro, sinque par parte... cunt ol birce... (*mima con discrezione di improntare il sesso di Adamo*) ol pisèlo, le ciapète, végni giò coi giàmbi, coi pie, anche chi... sinque dida... Mo' te dago la vida... (*mima di soffiargli in bocca*) FFFPPPHHOO... respira Adamo! (*Soffia come un mantice e lo incita ad aspirare aria con forza*) Ah, ah, ah, ah... Vita, vita Adamo! Dèrva i ögi, vai che te sèt vivo! (*Mima di sorreggere la creatura costringendola a camminare*) Adèso 'spècia che te preparo ol mèsto. (*Fa il gesto di approntare un gran mastello e invita Adamo a entrarci*) Deréntro, chi-lòga, deréntro ol

indes a seresmo tuti anc'mò in quel paradis. Parchè a lera basta che l'Adam, in quel ziorno che ol serpentaso c'ha fait l'oferta de la poma malarbieta ol g'aves ut visin un goto de vin… dumà un goto, e l'avria catat a pesciadi tuti i pomi de la tera… e ol se saria salvat! *Che ol sta lì ol pecat: che i fruti no i se deve magnare… che i è stadi creadi par ves schisciadi e inturcigati: alora, che coi pomi as fa ol sidro, co e scirese e 'e pesche as tra' foera (fora) d' le bone sgnape dolze… e con l'urga*[9]*… ah, quela a l'è ol pu (pi) gran pecat mortale magnarla parchè con l'uga as fa ol vin!* *E ag sont anc'mo de quei che dighemo che ol vin ol fa 'gni ('gnir) cativi… No, ol vin descasa fora la bestia cativa a quei che gl'an (gl'hano) indel'anema!* *Na quando vun l'è bon, d'imbriago, al vegne pu (pi) bon: vardeme a mi, che me sorte amor, fin da e orege, che se spantega da part tuto! Parchè av l'hait già dit… col vin a l'è stait un premio, no una cundana!* *E mi disi che par quei che sont staiti boni e honesti in vita, in ziel ol sarà tuto de vin… Biastemi? No che no biastemi a mi: ...Una nocc (nott) c'me sont insognato*	Non saresmo in sto mundo malarbeto, saresmo tuti in paradiso, *salüt...* Parché a l'era a basta che in *tul* zorno malarbeto che atacato, a renta a l'Adamo, a l'è arivato el serpentun canaja cont in boca la poma e ol diseva: «Magna la poma Adamo!... dolze, bone, dolze *le mie...*[21] bone le pome!». *Basta ca in quel momento ul Adamo ul gh'aves vüt tacat, arenta, un bicerot de vin..., uht:* l'avria catat a pesciadi tüti i pomi de la terra, *e nüm seresmo tüti salvi in paradiso! O l'è stai lì ol gramo pecat, che i früti no i era stati creadi par esser magnadi, ma par eser intorcicadi, schisciadi: che co le pome schisciade se fa ol bon sidro, coi scirese schisciade s'fai le bone sgnape dolze, e l'uva… l'è un pecat mortale magnarla! con quela s'dev fa' el vino. E mi a son sicuro che per quei che osn stati onesti e savi in vita, in cielo, ol sarà tüto de vin. Biastemio? No che no biastemio mia! Mi me son truvat in un insognamento,*	mastèlo... adèso l'üga, varda che graspi d'üga, dai schíscia l'üga, dai bala, sgamba, salta, via, alè... spantéga!» (*Lo incita a danzare e a calpestare il mosto, battendo le mani a segnare il ritmo*). (*Staccandosi dall'azione viene in proscenio e commenta con foga*) Sübeto Deo dovéa insegnàrghe: «Adamo, üva, vino, Eva!» (*fa il gesto di sollevare un bicchiere e brindare*): salüt! tèl (*con tono da imbonitore*): (*Come in una danza orientale mima i movimenti a torciglione del serpente che si annoda intorno all' Adamo tenendo il pomo nelle fauci spalancate*) le póme... rosse!, 'me l'üga!» L'éra basta che l'Adamo gh'avéa aüt nascondúo int tèl de drio un biceròt impiegnído de vino... schisciàt la crapa al serpentón, e l'avría criàt (*brindando*): «Salüt! Alè! Par ti, par lü, alegrèssa, co' Deo, per la tèra!»

[9] LC l'uga

[21] Alla lezione «le mie…» B[74] sostituisce la variante «rosse»

de ves morto, e me g'han purtat in d'un leugu (logh) in dove a gh'even de le anime condanat a restà puciade fin a la boca dentar (derent) a una rogia un baslotasc pien d'acquascia rusada che la pareva sangu! «A sont tivat a l'inferno», g'ho pensat… e piagnevi e trembavi de pagura e de fofa… e no me travi capaz del fato che quei cundanat dentr'a (derent) la puciaca g'aveven (gh'even) toeti un soriso beat in quel poc de boca che ghe spontava. D'un bot i m'an strapà fora i pagni de doso e me son descuverto tuto sbioto (desnudat)… i m'an scumincià a netare de partuto a sgurare cunt l'acqua buienta a lavam d'una manera che gnanca (nemanco) de pascua no m'eva gimai capitat. Al termin m'han calà dent (derent) a la rogia… infin a la boca… l'è rivada un onda[10]*… mi g'ho serad i lavri… ma «sciase» l'onda l'è pasada derent ol nas… ho sentit 'ndà già sto lequid rusat: Oh mama, segnur de mi! A l'era vin! S'eri in d'ol paradis! E d'un boto hait capit ol premio par i beati c'ol era quel: Par no farghe far fatiga a valzar ol gumbet a purtase toeti (tucc) i volt ol vicer piegnid a la boca, g'aveven inventà sta devina solusion de ves nunch dentr'al bicer fin a i oregi: de manera che l'era a-basta valzaà a pena un labro… che glo glu, un goto rotondo de vin ghe rutulava giò par ol gargoz a gorgujà… A l'eva a-basta gni foera a dì: bon dì scioria… e gluog, giò na gurgujada. E mi me sunt scurgiù de subet che li derenta even tota zent de poc parol.*	*morto. Me sunt insgunàt una nott de vesser morto, e me sunt insugnàt che me vegneven a catà, me purtaven foeravia in un lögu tremendu dove gh'eren tanti basloti fundi e dentar a ogni basloto gh'era un danat, poverazzo! Incalcao dentar, in pie, in una rugiassa rusa, un'acquascia rusa che pareva sangue, in pie! E mi ho cuminzà a pianser. «O Deo!... Sunt capitat l'inferno! maledetto che ho fai pecat!» E intanto che mi piangeva, me strasciaven foera tüti i pagn de dosso e incuminziava a lavarme, a sgürarme, a netarme d'una manera che cussì pulito, coll'acqua sboienta, freda, che ne manco de Pascua*[22] *ne m'era gimai capitat de esser tanto pulito. 'Na volta ca era ben netat, m'han calat de denter a un rugias russ, un baslot... glu... glu... glu... in st'acquascia rusa ca muntava fina ai lavri. Mi ho serà i lavri, ma una onda, a rebatun a l'è rivada e... troc... m'è 'ndà dentar...; dentar in di böcc del nas... uf... a me 'ndai giò un... gulm...; a s'eri in tul paradis!... a l'era vino! Boia! E de subito ho capit che meravigiosa invensiun o l'era staita quela del Deo Padre, per i beati, che erano tüti beati là dentro, che per non farghe fa' fadiga ai poveri beati a valza' ogni volta el gumbit, col bicer col vino a impienir, e specià de impienisel de novo e peu...*[23] *i aveva incarcai, tüti i beati, dentar, fina ai oregi, in biceroni de vino, in pie, fino a la boca, ca l'era basta valza' sü senza fadiga... senza valza' ul laver par di':*	

[10] La mancanza dell'apostrofo è chiaramente un refuso. Si segnala che l'errore, però, si trasmette anche ad LC.
[22] B^{74}, B^{77}, E^{97} Pasqua
[23] La variante «e peu…» viene soppressa da B^{74}.

Che in d'ol paradiz no se pol parlà tant per parlà… *parec che as fa chi in tera…* *E mi s'eri tant cuntent che* ho scumincià a cantà*:* *Ohi mea morosa… glu glu glu* *Al sag ben glu glu* *C'at set goliosa… glug glug… de mi… glu glu!*[11] *Ohj che bel negare!*	*«Buondì sciuri» e gluch... e mi* *«La mia morosa voria ves voliosa». Glug... glug...* *Aida, aneghi, glugh... che bel negare: Glug... glug...* *galò... ga... lò... galm... glo... glo...*[24]	

[11] I tre versi del canto dell'ubriaco erano in corsivo originale.

[24] L'intera porzione del monologo dell'Ubriaco, a partire da «Basta ca in quel momento […]» presentano un'innovazione totale rispetto all'*editio princeps*. E, come si può notare, E^{03} si basa fortemente sulla nuova tradizione testuale impostata a partire da B^{73}. Reputo inoltre necessario puntualizzare che ogni edizione collocata tra la prima delle Bertani ed E^{03} rimane fedele nella sostanza a B73, fatta eccezione per minimi interventi paragrafematici.

Quello de *Il miracolo delle nozze di Cana* è un testo decisamente singolare, se si analizza la sua "storia" evolutiva. Il suo sviluppo nel corso del tempo è senza alcun dubbio uno dei più travagliati. Il testo è presente in tutte le edizioni a stampa: NS^{69}, LC, B^{73}, B^{74}, B^{77}, E^{97} ed E^{03} ma, come vedremo, la sua versione "finale" è molto diversa dalla sua prima forma nell'*editio princeps* del '69.

Una prima questione che è fondamentale affrontare è quella del titolo. Il testo, infatti, nelle prime due edizioni a stampa NS^{69} ed LC compare con il titolo *L'Ubriaco*; nelle Bertani e in E^{97}, invece, il titolo viene modificato in *Le nozze di Cana*. L'ultima forma, quella di E^{03}, lo cambia ulteriormente trasformandolo definitivamente in *Il miracolo delle nozze di Cana*. Da un'analisi attenta di questo cambiamento si può facilmente notare come l'attenzione venga progressivamente a spostarsi dalla figura dell'Ubriaco al miracolo in sé e per sé. Questo però non è un fattore che riguarda solamente il titolo del pezzo ma anche il testo stesso. Già a partire da B^{73}, edizione nella quale avviene la prima modifica del titolo, non sarà l'Ubriaco a prendere la parola per primo, all'inizio della scena, bensì l'Angelo, il personaggio con il quale esso si confronta. Nell'ultima versione a stampa del testo, infine, notiamo come l'attenzione, che B^{73} aveva proiettato sull'evento delle nozze in generale, si concentri con più precisione sul miracolo compiuto da Cristo. La figura dell'Ubriaco, di fatto, rimane comunque centrale, indipendentemente dalle modifiche e dalle variazioni che il testo subisce nel corso della sua tradizione a stampa. La variazione del titolo e l'inversione dell'ordine d'entrata in scena dei due personaggi (che vede l'Ubriaco cedere l'*incipit* del testo all'Angelo), non ha nulla a che fare, dunque, con la sostanza dei ruoli del pezzo: l'Ubriaco e il suo punto di vista rimangono l'asse portante della narrazione sino ad E^{03}. È per questo motivo che, secondo me, la variazione della titolazione del pezzo non ha come obiettivo quello di oscurare e mettere in secondo piano la figura dell'Ubriaco (che, ripeto, rimane assolutamente centrale), ma di "nasconderla" solo per qualche attimo, per poi restituirgliela nel cuore della scena e della pagina. La volontà è dunque quella di aumentare ancor di più il contrasto tra ciò che il pubblico (sia di spettatori, sia di lettori) dal titolo del pezzo si aspetterebbe vedere (o leggere), il principale contrasto che tutta l'opera vede come pilastro portante: il contrasto tra ciò che è sacro e ciò che è profano. Come avviene in molti altri pezzi del *Mistero Buffo*, vari eventi cruciali della vita di Cristo vengono volutamente reinterpretati e proposti sotto una chiave "popolare", spesso

"dissacrante". In questo pezzo, ovviamente, questo fattore non solo non viene meno, ma si accentua con forza. E il cambio del titolo, a mio parere, verte proprio ad accentuare ed ingigantire questa "frizione": il titolo di NS[69] ed LC richiama con decisione l'elemento popolare e "straniante" del racconto mentre nelle Bertani e nelle Einaudi il titolo cede il passo alla dimensione religiosa e sacra. L'evento raccontato, infatti, è uno tra i più celebri del Vangelo: il "nuovo" titolo mira, secondo me, a rievocare un immaginario ben preciso, quello della catechesi ufficiale, del comune e noto messaggio cristiano. Immaginario che, poco dopo, sia che si tratti di una resa spettacolare, sia di una lettura, Fo è pronto a stravolgere completamente.

Per quanto concerne l'analisi delle battute è interessante notare in primo luogo come il loro numero aumenti (anche se di poche unità) nel corso delle varie edizioni; in secondo luogo come la loro evoluzione porti ad un riequilibrio dei due personaggi: se nelle prime due edizioni l'Ubriaco possiede una battuta in più rispetto all'Angelo, a partire dalle Bertani i due personaggi avranno il medesimo numero di battute. Va precisato sin da subito che il termine equilibrio dev'essere inteso eslusivamente sul piano "matematico". Se si guarda alla sostanza dei ruoli e alla loro importanza nella prospettiva dell'intero pezzo, infatti, l'ultima battuta dell'Ubriaco consta di un lungo monologo preceduto, nella prima sezione del testo (come vedremo tra poco) dalla cacciata dell'Angelo dalla scena. Il pezzo, infatti, può sostanzialmente essere diviso in due sezioni che appaiono sin da subito nette: una prima parte riguarda il "contrasto"[1] tra l'Angelo e l'Ubriaco, la seconda parte un lungo monologo di quest'ultimo che narra l'episodio della trasmutazione dell'acqua in vino dal suo singolare punto di vista. L'Ubriaco, dunque, giunge a possedere lo stesso numero di battute dell'Angelo, ma è anche vero che, come ho già accennato, l'ultima sua battuta è un lungo monologo, che costituisce la maggior parte del testo in ogni edizione.

In NS[69] l'Ubriaco possiede 20 battute, una in più dell'Angelo che ne possiede 19 e questa struttura si ripete fedelmente anche in LC che, ancora una volta, si conferma essere

[1] «La letteratura dei *contrasti* o delle *tenzoni* è anctichissima: basti pensare, per rimanere soltanto nell'ambito del mondo greco-latino, a Teocrito e a Virgilio. I personaggi che contendono sono dapprima persone, reali o allegoriche […]. Nel Medio Evo questo tema ebbe immensa fortuna non solo in latino, ma anche nelle nuove lingue romanze […]. Che si tratti di testi composti per la recitazione nessuno potrebbe affermare; ma il movimento del dialogo stesso, la presenza, almeno in taluni testi, di diascalie, ci consentono di tenere conto di questo genere letterario come di uno dei più vicini alle possibilità di rappresentazione». EZIO FRANCESCHINI, *Teatro latino medioevale*, Milano, Nuova Accademia, 1960, p.47.

una ristampa in tutto e per tutto fedele (fatta eccezione per elementi per lo più di carattere paragrafematico e accidentale) alla *princeps* del *Mistero Buffo*. Sono le Bertani, e nello specifico B^{73}, ad introdurre una notevole modifica in merito al computo complessivo delle battute dei due personaggi: entrambi, infatti, vedono aumentare il loro repertorio al numero complessivo di 25 battute. In E^{97} il numero decresce per entrambi i personaggi di un'unità, diminuendo il numero a 24 battute per l'uno e l'altro. Ciò, però, non riguarda una modifica del contenuto, quanto della forma: in primo luogo, se nelle Bertani una delle didascalie viene considerata come battuta dell'Ubriaco (dato che ne indica un movimento e un'azione ed è ad esso attribuita come battuta a tutti gli effetti), questa, in E^{97}, diviene didascalia all'interno di una battuta dell'angelo; in secondo luogo, di conseguenza, l'Angelo, in seguito alla modifica introdotta da E^{97}, vedrà quelle che erano le due sue battute divise dalla "didascalia – battuta" dell'Ubriaco ricongiungersi in una battuta unica. Ecco, di seguito, una tabella esemplificativa del fenomeno, seguita dalle immagini delle edizioni (in Figura 1 l'ultima delle Bertani, B^{77}; in Figura 2, E^{97}):

B^{73}, B^{74}, B^{77}	ANGELO	UBRIACO (didascalia che indica un movimento e un'azione del personaggio che viene indicata come una sua battuta)	ANGELO
E^{97}	ANGELO		

ANGELO - Tuto quelo che andarémo a contár el sarà tuto vero, tuto o l'è sortío dai libri, dai vanzéli...

UBRIACO - (*Torna vicino all'angelo e gli strappa delle altre piume, mima l'ammirazione per le medesime, si fa vento e si pavoneggia. L'angelo se ne accorge*).

ANGELO - 'Briagón!...

14. *Edizione Bertani 1977.*

ANGELO Tuto quelo che andaremo a contar el sarà tuto vero, tuto o l'è sortío dai libri, dai vanzeli... (*L'ubriaco torna vicino all'angelo e gli strappa delle altre piume, mima l'ammirazione per le medesime, si fa vento e si pavoneggia. L'angelo se ne accorge*) 'Briagon!...

13. *Edizione Einaudi 1997.*

In E^{03}, infine, il numero torna a 25 sia per l'Ubriaco che per l'Angelo, con un lieve aumento delle battute al netto di ciò che ho riportato nella tabella precedente. In seguito una tabella riassuntiva dell'intero percorso evolutivo delle battute da NS^{69} ad E^{03}.

	NS[69]	LC	B[73]	B[74]	B[77]	E[97]	E[03]
Evoluzione delle battute							
ANGELO	20	20	25	25	25	24	25
UBRIACO	19	19	25	25	25	24	25

Per quanto concerne l'evoluzione delle didascalie, vediamo riconfermarsi una tendenza che appare evidente in ogni altro testo: le didascalie crescono esponenzialmente ma, ancora una volta, sono le edizioni Einaudi, con assoluto protagonismo di E[03], ad incrementarne notevolmente il numero. Questo fenomeno è assolutamente logico e naturale, soprattutto in questo testo che, come annunciato nel Prologo di ogni edizione, vede Fo rappresentare da solo due personaggi. Come spiega nell'introduzione al pezzo presente in E[03], infatti:

> L'azione nella versione dialogata ristagna, si creano continui vuoti di ritmo e spesso cala ogni tensione comica e drammatica. Al contrario l'affabulazione del giullare, unico interprete, realizza effetti di sintesi e velocità di sdoppiamenti, che proiettano un fitto gioco d'azioni allusive, cariche di fantastica teatralità e che raddoppiano tensione e comicità.

Un attento studio scenico del proprio testo ha condotto Fo a prediligere la versione basata su di un «unico interprete» al fine di non "spegnere" ritmo e velocità scenica vividi nel contrasto tra i due personaggi. Si rivela dunque necessario, al fine di avvicinare il lettore alla dimensione scenica del pezzo, incrementare il numero delle didascalie, per descrivere con sempre maggior minuzia e precisione ogni gesto e movimento che l'attore compiva sul palcoscenico: cosa che il lettore può naturalmente solo immaginare ma, grazie al loro aumento, con più completezza. Di seguito, una tabella riassuntiva dell'evoluzione delle stesse.

NS[69]	LC	B[73]	B[74]	B[77]	E[97]	E[03]
Evoluzione delle didascalie						
8	8	8	8	8	10	45

Concentrandoci ora sui cambiamenti che riguardano la sostanza del testo, soprattutto sul piano narrativo, possiamo evidenziare due principali elementi: da un lato

l'incremento complessivo del testo che (seppur tenendo conto delle diverse impaginazioni delle edizioni) vede in E^{03} la sua versione più estesa; dall'altro il ruolo spartiacque che B^{73} riveste tra le edizioni che la precedono e quelle che la seguono. Quest'edizione, infatti, si colloca perfettamente al centro di un processo di cambiamento che da NS^{69} conduce poi ad E^{03}: la prima delle Bertani conserva per l'appunto molti dei tratti di NS^{69} ma al contempo la innova, ponendo le basi per lo sviluppo narrativo che vedrà il suo pieno compimento nell'ultima redazione torinese.

Fondamentale, per poter comprendere i cambiamenti sostanziali che coinvolgono il testo ricordare che, come ho scritto prima, il testo può essere diviso in due porzioni: il dialogo tra l'Angelo e l'Ubriaco e il lungo racconto che l'Ubriaco fa del miracolo. Per quanto concerne la prima delle due porzioni notiamo che nella parte incipitaria del dialogo le tre edizioni riportate nella tabella di collazione mostrano un'effettiva fedeltà le une alle altre, seppur si veda chiaramente come, nel corso del tempo, vengano aggiunti alcuni dettagli (da singole parole ad intere didascalie). Il primo vero cambiamento avviene verso la metà del dialogo. Ad un certo punto, in NS^{69} (e, di riflesso, anche in LC) l'Ubriaco comincia a cantare in presenza dell'Angelo (che prontamente lo minaccia di cacciarlo dalla scena a pedate) una breve melodia dedicata ad una «MOROSA» e alla sua gelosia nei propri confronti. Questo breve segmento cantato, sin da B^{73} viene completamente soppresso e non più ripreso nelle edizioni successive. Un altro elemento degno di nota riguarda questa volta un'aggiunta di B^{73} che avrà successo e resisterà, con qualche modifica, sino ad E^{03}. Verso ormai la conclusione del dialogo tra i due personaggi, B^{73} va ad esasperare il momento decisamente più comico e vivace dell'intero pezzo: lo scontro fisico tra Angelo e Ubriaco. Se in NS^{69} l'Ubriaco strappa un'unica piuma dalle ali dell'angelo, divertendosi a rincorrerla per tutto il palcoscenico, il B^{73} le piume strappate si moltiplicano, incrementando e ampliando la dialettica "fisica" tra le due figure. Il cambiamento, come anticipato, è accolto da ogni edizione successiva, approdando ad E^{03} che ne arricchisce la forma aggiungendo qualche didascalia che descrive con maggiore precisione gli atteggiamenti e i gesti dell'Ubriaco nell'esilarante affronto alla creatura celeste. Non sorprende che questo cambiamento, nel corso del tempo, si sia depositato sulla pagina stampata, né sorprende che effettivamente Fo abbia progressivamente voluto puntare su questa porzione, ampliandola e approfondendola. È di certo un momento di grande efficacia teatrale e scenica, tanto più se si pensa che, pur trattandosi di due

personaggi, lo scontro venga recitato da un unico attore. Per quanto riguarda la seconda delle sezioni di questo pezzo, quella in cui l'Ubriaco narra in prima persona il miracolo di Cristo tramite un lungo ed esilarante monologo, si possono rilevare quattro principali modifiche. La prima riguarda ancora una volta una linea di tendenza inaugurata da B^{73}, e conservatasi sino ad E^{03}: all'inizio del suo racconto l'Ubriaco narra delle sue prime impressioni, una volta giunto allo «spusalisio» al quale dice di esser stato invitato. La descrizione di ciò che si trova di fronte, giunto a Cana, però, si amplia notevolmente nella prima delle Bertani, estendendosi ulteriormente rispetto alla presentazione del contesto che il medesimo personaggio proponeva nell'*editio princeps*. Tuttavia le modifiche che si sommano nell'evoluzione del pezzo non impediscono un allineamento tra le varie versioni dato che, alcuni punti fissi, rimangono sempre costanti (pur variando leggermente) e sembrano costituire l'ossatura del testo stesso: tra tutti il riferimento alla disgrazia toccata alla sposa circa il deterioramento del vino in aceto; la quale, come afferma l'Ubriaco in NS^{69}, «bagnada a l'è fortunada… ma bagnada cunt l'aseto a l'è desgrasiada!!». Un secondo punto che si modifica leggermente nel monologo dell'Ubriaco riguarda la richiesta che la Madonna fa Gesù affinché risolva il problema dei due giovani sposi: rispetto a NS^{69}, in cui la richiesta di Maria si riduce ad un'unica battuta di discorso diretto, in B^{73} si amplia leggermente, sino alla forma di E^{03} che arriva a quadruplicarne la sostanza. La semplice richiesta dell'*editio princeps* si fa così preghiera e s'amplia incrementando principalmente il proprio carattere *suasorio*, consentendo a Maria d'assicurarsi la complicità del figlio. Un terzo cambiamento riguarda l'introduzione di un motivo comico che da B^{73} si trasmetterà pressoché identico sino ad E^{03} e che verrà poi ripetuto altre volte all'interno del monologo: l'Ubriaco odia l'acqua, gli fa addirittura «impression vardarla». Ciò è senza alcun dubbio funzionale al quarto cambiamento che ho potuto notare: a miracolo avvenuto, quando l'acqua viene finalmente trasformata in vino, l'Ubriaco compie una descrizione alquanto dettagliata dei soavi profumi che la bevanda "divina" sin da subito esala. Questa descrizione viene dilatata a partire da B^{73}: di certo, che l'Ubriaco sia particolarmente attratto dal vino, lo si percepisce sin da NS^{69} ma il suo rapporto con esso si fa più viscerale e profondo con le Bertani, delineandone una connotazione quasi maniacale e mistica. Un quinto elemento che dal mio punto di vista è fondamentale sottolineare riguarda anche in questo caso un'introduzione di B^{73} che fa sì che Cristo, galvanizzato dagli applausi gratifichi dei

festanti, salti su di un tavolo (gesto già di per sé del tutto particolare) e gridi ad alta voce una delle denunce più profonde che l'intero *Mistero Buffo* dirige alla catechesi ufficiale della Chiesa cristiana, assumendo una connotazione bacchica e laurenziana.[2] Gesù, infatti, contrastando secoli d'insegnamento della dottrina cattolica (alla quale lo stesso Fo fa riferimento nel Prologo, confrontando per l'appunto la figura di Cristo a quella di Bacco), suggerisce con convinzione agli astanti di non occuparsi del domani, di rallegrarsi in quel momento, senza attendere un «dopo»: invita a cogliere nel momento, in quel preciso momento, la «alegria» e, come si puntualizza poi in E^{03}, di vivere nel presente «ol paradiso», non «de morti». Un ultimo grande cambiamento riguarda la conclusione del monologo. Da un lato assistiamo ad una sua notevole estensione da parte di E^{03}; dall'altro ad un'evidente e massiccia soppressione messa in opera dalla medesima edizione. Il "trucco" che consente all'uomo di procurarsi la preziosa bevanda, sarebbe dovuto essere stato insegnato, secondo l'orante, «subito, prima dell'Eva». A questo punto, rispetto ad ogni edizione precedente, E^{03} aggiunge una lunga digressione descrittiva della creazione di Adamo per mano di Dio il quale, come un demiurgo, lo plasma in ogni dettaglio: dagli occhi alle orecchie, dalle dita al «pisèlo». L'Ubriaco, quasi al termine del proprio monologo, afferma che se Dio avesse donato prima all'uomo (e, in particolar modo ad Adamo) la capacità di creare il vino, probabilmente il mondo continuerebbe a vivere in un perpetuo Eden, dato che l'inganno del serpente non avrebbe in alcun modo avuto modo di manifestarsi. E su questa riflessione, di fatto, si conclude E^{03} ma così non accade per tutte le edizioni precedente che, sulla traccia di NS^{69}, riportano il racconto che l'Ubriaco fa di un proprio sogno. Un sogno surreale e meraviglioso, dalle tinte folenghiane, in cui i beati del Paradiso (lui compreso), si ritrovano immersi sino alla bocca, ad annegare in enormi botti stracolme di vino. Di questa lunga digressione dalle sfumature oniriche e fantastiche non rimane nulla, però, nell'ultima edizione torinese.

Per quanto riguarda il Prologo un primo aspetto che risulta sin da subito evidente è che, nel percorso evolutivo che parte da B^{73} e arriva a E^{03} non si possa parlare di "stravolgimento". Le forme che le due introduzioni assumono in queste due edizioni che ho citato, e che costituiscono per l'appunto gli estremi del processo genetico, sono abbastanza simili: non è stato difficile, lo si può evincere dall'osservazione della tabella,

[2] S'intende, nello specifico, il possibile riferimento e parallelismo con il componimento poetico de *Il trionfo di Bacco e Arianna* di Lorenzo de' Medici.

l'allineamento tra i due testi. Ciò che, come in ogni altra edizione, rimane costante, è il fatto che solo a partire da E^{97} nel prologo vengono inserite delle immagini, alle quali le Bertani alludono solamente, rimandando così alle prime pagine delle loro stampe. Vi sono, però, alcune variazioni che, seppur minime, è il caso di approfondire. Il primo punto concerne il modo in cui Fo costruisce il parallelismo tra la figura di Cristo e quella di Bacco. Nel presentare il raffronto tra queste due figure, in E^{03} sembra ampliare leggermente la spiegazione, arricchendola, rispetto a B^{73} di due elementi: il riferimento di carattere figurativo circa le rappresentazioni di Gesù nelle prime catacombe cristiane e il più puntuale rimando al mito di Core – Proserpina, al quale B^{73} allude in modo decisamente più generico. Un secondo punto significativo consta questa volta nella soppressione da parte di E^{03} del riferimento compiuto da B^{73} relativamente al tema della dignità. Nel prologo della Bertani, infatti, Fo associa il concetto di primavera alla dignità. Nel fare ciò l'attore rimanda, con l'affermazione «come ho detto prima», ad un testo precedente che conserva la dignità come tema fondamentale: la *Moralità del Cieco e dello Storpio.* Non solo, ma, nell'affermare che la dignità è «lo stesso tema di un altro pezzo che vedremo dopo» richiama un brano che nella scena avrebbe di certo recitato successivamente a quello qui analizzato, e che nella Bertani viene riproposto poco più avanti: *La nascita del giullare*. Come vedremo, infatti, anche in questo testo, la dignità è uno dei temi portanti: il protagonista, prima un comune contadino, è costretto, a causa delle soverchierie del padrone, a rinunciare alla preziosa terra da lui scoperta. Il potere, ci vuole comunicare Fo, è in grado di privare ogni uomo della propria dignità: basa la propria forza proprio su questo. La moglie del povero contadino, infatti, in uno dei momenti più strazianti del pezzo, mentre subisce la barbara violenza fisica da parte degli uomini del signore di quelle terre, rivolgendosi al marito, afferma:

> […] Ca ti no t'hait onore, ti set povero, set contadin, vilan, non puoi pensar dignitat onore, quela è roba par quei che înn sciuri! ai nobli!
>
> [*Tu non hai onore, tu sei povero, sei contadino, villano. Non puoi pensare a onore e dignità, quella è roba per i signori, i nobili!*][3]

Ciò che sorprende, dunque, è la completa eliminazione di questi riferimenti intertestuali, caratteristica portante dei prologhi di B^{73} che in E^{03} viene a mancare quasi

[3] Il testo e la relativa traduzione sono stati riportati nella forma presente nell'edizione B^{73}.

completamente. Dal mio punto di vista, infatti, i prologhi di E^{03} sono più "slegati" tra loro, non vi sono rimandi come accade nelle edizioni ad essa precedenti. Se, infatti, B^{73} (e le altre Bertani ed E^{97}, basandosi tutte fondamentalmente su di essa) mira, come viene dichiarato sin dall'Avvertenza, a rappresentare «nel testo una serata di spettacolo, tentando di conservargli l'immediatezza e la facilità della comunicazione […]»; il lavoro che si prospetta nell'ultima edizione torinese sembra essere di contro quello di astrarre l'opera da un contesto specifico, di renderla "assoluta". Un'opera di sistemazione, dunque, che mira a far sintesi dell'intero percorso che ogni singolo pezzo ha vissuto nel corso della sua evoluzione, sedimentando solamente pochi puntuali riferimenti ad alcuni spettacoli ed occasioni vissute nella vita spettacolare dell'opera. Un'ultima importante precisazione riguarda la conclusione del prologo: in B^{73} Fo parla dell'importanza dell'immaginazione nell'azione recitata dei giullari. Essi, come spiega, «lavoravano quasi sempre da soli […]. Cosicché, attraverso questo gioco dell'immaginazione, tutta la carica di poesia e di comicità viene raddoppiata». Fino a qui, nessuna differenza di contenuto rispetto ad E^{03} che rafforza il medesimo concetto, pur utilizzando dei termini diversi. Ciò che crea una distanza tra le due edizioni a stampa è il discorso che Fo compie successivamente: in B^{73} fa riferimento al fatto che, contrariamente a quest'intenzione dei giullari di "stimolare" l'immaginazione degli astanti, il televisore e chi lo gestisce «per evitare che tu faccia fatica, ti danno tutti i particolari: e tu te ne stai lì, un po' beota, ti puoi addormentare, digerire, fare i ruttini rotondi… e il giorno dopo sei pronto per andare a lavorare, libero di testa e pronto a farti sfruttare di nuovo». In E^{03} questo riferimento satirico alla società degli anni '70 (se si guarda al fatto che la sedimentazione dei prologhi è figlia proprio di quegli anni) viene a mancare. Di certo, anche nei primi anni 2000, questo riferimento non sarebbe stato estemporaneo, ma ho l'impressione che questa scelta sia dovuta al fatto che spesso, nei prologhi, l'ultima edizione torinese voglia "stemperare" i suoi riferimenti e le sue riflessioni, lasciando che siano i testi (decisamente più carichi d'invettiva rispetto alle loro introduzioni) a parlare.

Come accadrà, come vedremo, pure per *La nascita del villano*, anche in questo pezzo non abbiamo la rigida scansione "prologo – testo" ma alcuni pezzi di descrizione e spiegazione capita siano riportati in conclusione o addirittura nel mezzo dello stesso testo dialettale, interrompendolo. Concentrandoci ora sul pezzo da noi qui analizzato, notiamo la presenza in B^{73}, B^{74}, B^{77} ed E^{97} e solamente in esse, di una minima porzione "didattica"

che Fo pone al termine della rappresentazione. Non si tratta, dunque, di un vero e proprio prologo: la porzione testuale che riporterò qui sotto, infatti, viene proposta per la prima volta da B^{73} al termine del testo dialettale. Essa è preceduta dal riferimento didascalico «*Vedi foto n.12*», dicitura che rimanda ad un'immagine che nelle Bertani si trova nelle prime pagine dell'edizione, in E^{97} si trova all'interno di questa stessa porzione "aggiuntiva" mentre, in E^{03}, si trova addirittura all'interno del prologo del testo successivo, quello de *La nascita del giullare*. Quest'aggiunta testuale, infatti, contiene una breve descrizione della «*foto n.12*», seguita da una precisazione riguardo la figura del giullare che, concretamente, sarà la protagonista del pezzo successivo. Sebbene quest'immagine venga mantenuta (ma spostata rispetto alla posizione destinatale dalla precedente edizione torinese) da E^{03} nel prologo del pezzo successivo, la relativa descrizione viene però soppressa completamente. Mi sembra dunque evidente che il legame tra questi due testi sia di fatto indissolubile: l'uno, secondo la costruzione drammaturgica di Fo, rimanda all'altro. Il testo stesso de *Il miracolo delle nozze di Cana* veniva tradizionalmente recitato da un giullare e come abbiamo visto Fo, nel prologo del testo, si concentra molto su questa figura attorica e sulle sue consuetudini recitative. Non è un caso che, dunque, il pezzo inserito successivamente da Fo, parli di un uomo che, da contadino, ne assuma (come vedremo, per volontà di Cristo), i costumi e le fattezze.

> *Vedi foto n.12*[4]
>
> Questo è un ubriaco[5], meglio, un giullare che recita la parte di un ubriaco. È un affresco databile intorno al 1100, che si trova in una chiesetta romanica della Provenza: può essere che rappresenti proprio il pezzo che ho eseguito stasera. Questo testo è comunque conosciuto in molte lingue e dialetti diversi: se ne conosce una redazione anche in Baviera. È una testimonianza di quanto fossero importanti gli spettacoli e la figura del giullare: come vedete, erano dipinti addirittura sui muri delle chiese.

[4] Soppresso in E^{97}.

[5] E^{97} inserisce in questo preciso punto, tra parentesi e in corsivo, il riferimento «*foto 12*». Questa è la forma con cui la precisazione didattica di Fo al termine del testo, compare in B^{73}. Si è deciso di non riproporne una collazione poiché, fatta eccezione per i dettagli segnati in questa e nella precedente nota, il frammento testuale rimane identico in ogni dettaglio da B^{73} ad E^{97} (per essere poi, lo ricordo, soppresso completamente in E^{03}).

Seppur sopprimendo questo frammento testuale, E^{03} riporta (ed è la prima ed unica edizione a farlo) un'immagine: un disegno di Fo (lo si capisce dall'inconfondibile stile e dalla firma che lo contrassegna) che, con ogni probabilità, rappresenta un giullare nell'atto della recitazione. Ripropongo, qui di seguito, un affiancamento tra quest'immagine inedita proposta da E^{03} e l'immagine alla quale, dal mio punto di vista, s'ispira: l'immagine 12 a cui allude il frammento testuale di B^{73} (e che E^{03} riproporrà, come vedremo nel paragrafo dedicato al pezzo successivo, all'interno del prologo de *La nascita del giullare*).

16. Disegno di Dario Fo.

15. «L'Ubriaco». Affresco parietale di una chiesa romanica della Provenza (secolo XI).

Il miracolo delle nozze di Cana[6]

Prologo.

«Le nozze di Cana»: si tratta evidentemente della festa di nozze - il mariazzo - con l'immancabile miracolo del vino. Il racconto del *miracolo* è introdotto da un «contrasto» fra un angelo e un ubriaco, un beone che si è inciucchito grazie al vino fabbricato da Gesù[7] Cristo. La descrizione della qualità di questo vino è espressa in un linguaggio quasi luculliano[8], ma la parte più epica della giullarata è senz'altro la presentazione di Cristo. L'ubriaco ce lo descrive come una persona profondamente umana di una simpatia e giovialità a dir poco divina, forse fin troppo espansivo... Gesù alla levata dei calici, sferra manate sulle spalle degli invitati da procurar loro un pneumatorace spontaneo! A un certo punto, sale su un tavolo e mesce da bere a tutti, invitando i commensali a gran voce a un brindisi quasi orgiastico. Uguale e preciso a quei Gesù che noi conosciamo grazie alla raffigurazione classica del Quattro e Cinquecento... non so se avete in mente quella scena, la gran tela delle *Nozze di Cana* dipinta dal Veronese dove appare un Cristo bellissimo con boccoli fluttuanti che scendono a cascata fin sulle spalle... occhi che spargono luce, naso sottile, barba fitta e riccioluta: Sandokan, tanto per capirci. Avvolto in un panneggio con pieghe studiate, proiettanti riflessi, *à double face*. Il dipinto ci mostra ancora uno stuolo di belle signore eleganti, tutte ornate di collane splendide, che fan cerchio al Messia: «Che ci offre oggi, Maestro? Ci suona qualcosa?» E un discepolo le avverte: «È un altro maestro, questo!» Si sa... nei ricevimenti fastosi si cade spesso in confusione. Proprio un ambiente da gran signori: colonne a torciglioni, archi, tendaggi... quassù gli invitati di riguardo, più sotto quelli della corte bassa che trincano e sbevazzano, versando da otri e botticelle il vino del miracolo... Cristo fra i notabili regge una coppa di cristallo... Lui beve whisky. Vi posso ricordare anche di quell'altro Cristo... quello aristotelico, quasi euclideo, opera sublime di Piero della Francesca, pittore straordinario. Vediamo il Figlio di Dio collocato dentro una perfetta geometria prospettica, capolavoro di metafisica! Colonne in progressione, con trabeazioni a scorcio, lui, Cristo... nudo, legato a una colonna... un raggio di taglio, una splendida luce che mette in risalto il fluire dei capelli... così (*si atteggia a statua ellenistica, tenendo il viso alto e leggermente piegato*): la sua parte buona è questa (*indica un lato del viso*)... appoggiato su una gamba, l'altra ripiegata... gioco a basculla dell'anca, la spalla di destra un poco alzata, il busto leggermente torto... Prassitele, insomma! Ai lati del Cristo due energumeni che lo aggrediscono con flagelli e verghe... froppate della madonna! Sudati, abbrutiti... nella foga di battere si sono quasi attorcigliati su se stessi, lo percuotono con furore inaudito e lui è lì... assente, che sembra dire annoiato: «Ne avete ancora per molto?» Non ha partecipazione umana. D'altra parte è Dio... che gliene frega: «Il corpo è lì ed è dell'uomo, ma io sto lassù!» Invece quest'altro Gesù che vi presentiamo ora è proprio dentro tutto il suo corpo; sto parlando del Cristo descritto dall'ubriaco. Lo vediamo in piedi sul tavolo che incita i commensali a godere del suo vino: «Bevét zénte, inciuchíve, imbriachíve... fàit bón... no' aspecít... dopo... de morti, a vès felíz!» [Bevete gente... state bene... subito qua, su questa terra! Non aspettate dopo... da morti, a essere felici!] In fondo sono proprio gli stessi discorsi, precisi, che il curato o cugitore ci propinano da ragazzini a dottrina. Ci spiegano che siamo in una valle di lacrime, che bisogna sopportare pazienti, che siamo di transito... come in una sala d'aspetto: ognuno che attende il proprio turno. (*Fa immaginare l'ingresso di un angelo-usciere che legge su un registro*) « Alfonso Pierin! Si va!» in (*Mima il levarsi di scatto di un'anima*) «Tocca a me... addio gente!» (*Accenna a un'ascesa leggera, quasi danzata, in cielo*) «Fiornina Lazzati: via!» «Tocca a me! Saluti alla compagnia... ci vediamo!» I parroci ci assicurano anche che nascere poveri in un certo senso è una fortuna: «Povero, sei povero! Beati i poveri di spirito...» «Ah sì?... Caspita!! (*Gesto di allegria mistica*) Ah, ah, ah... fino a poco fa mi sentivo un catorcio, un diseredato... ma adesso che me lo dici tu... mi sento proprio beato... ah, ah, ah... sto proprio bene, guarda... ah, ah, ah (*sghignazza saltellando felice*)... sono povero, sono povero!» (*Cambio rapido di tono e atteggiamento*) Al contrario, per i ricchi: «Porco cane, mi è andata male: sono nato

[6] Redazione proposta in Appendice in E^{03}.

[7] Si segnala che le forme che ho deciso di correggere in «più», «Gesù», «lassù», «quassù», «così», «lì», sono forme che, in E^{03}, con sistematicità, vengono proposte nella variante con accento acuto.

[8] Per maggior chiarezza, si riporta parte della definizione che l'enciclopedia Treccani Online riporta del termine: «Che si riferisce a Lucio Licinio Lucullo, uomo politico romano dell'ultima età repubblicana, soprattutto con allusione al suo fasto, che rimase proverbiale […] degno di Lucullo, sontuoso e raffinato» https://www.treccani.it/vocabolario/luculliano/.

ricco! Vabbè». Senza scherzi: essere ricchi al tempo in cui in Palestina viveva Gesù era un'autentica iattura, perché quel Cristo era un santo tosto! Vi ricordate le insolenze che lanciava... un tremendo moto d'accidia verso il ricco, quasi un odio di classe... non l'ho mai capito. (*Entra nel personaggio di Gesù che s'arresta indicando lontano con il braccio teso*): «Ricco!» (*Agita la mano in segno di minaccia, mima di afferrare il ricco, gettarlo a terra e di schiacciarlo come un bacherozzo. Alla fine della pantomima commenta*) Tanto che i ricchi in Palestina non uscivano neanche di casa, vivevano nel terrore di incontrare Gesù: «Andiamo fuori a prendere una boccata d'aria?» «No, no... poi incontro Gesù di Nazareth che mi punta il dito!» «Sta' tranquillo, è nell'orto dei Getsemani che prega». «No, io non esco!» Rimanevano chiusi in casa, guardavano attraverso le imposte. Sono nate in quel tempo le persiane... per permettere ai ricchi di sbirciare fuori, senza essere scorti. (*Mima di spiare attraverso le imposte*) «Non c'è, non c'è (si *ritira di colpo, spaventato*)... CRISTO!!» Ed è lì che è nata questa espressione. Prima d'allora era assolutamente sconosciuta. Uscivano solo di notte, quando non c'era anima viva per la città: «Vieni, respiriamo un po' d'aria fresca... non c'è nessuno... piano, piano... ah, che bello!»... TOM! Il dito terribile di Gesù Cristo che spunta dall'angolo (*in atteggiamento di giudice estremo*): «Ricco, è più facile che un cammello entri nella cruna di un ago, che tu nel regno mio dei cieli... ah, ah, ah!» (*Sghignazzando agita le braccia e produce l'immagine di Cristo che spiega le ali e spicca il volo, salendo in cielo, sempre più piccolo fino a scomparire nell'infinito*). Io da ragazzo mi chiedevo perché ce l'avessero tanto con questo povero cammello, al punto di volerlo ficcare ad ogni costo dentro la cruna di un ago. Ma che v'aveva fatto 'sta povera bestia? E mi vedevo una banda di energumeni scatenati: «Dov'è 'sto cammello... acchiappalo, dài... reggi la cruna... spingi, ruzza... forza! Tutti insieme! Dài che s'infila. No... si è bloccato... maledetta gobba! Spingiamo... ohohoh»... FLOOP. (*Mima l'infilata dell'animale nella cruna sventrata dell'ago*) Fatto: vien fuori un cammello senza gobbe... Ecco come e quando è nato il cavallo. Torniamo al «dialogo a contrasto» fra l'angelo e l'ubriaco. Anche qui abbiamo un unico giullare che rappresenta i due personaggi. Immaginate da questa parte (*indica il lato destro del proscenio*) c'è l'ubriaco, dall'altra l'angelo. Basterà di volta in volta che io accenni solo al cambio di posizione e voi indovinerete chi dei due sta parlando. Il volgare che ascolterete in questa «conta» è ancora lombardo, ma naturalmente infarcito di termini provenzali, veneti, romagnoli con qualche espressione napoletana, tanto per renderlo più brillante. Il primo al intervenire è l'angelo che si prepara a introdurre il mistero del vino in forma canonica, l'altro lo interrompe per raccontare a sua volta il miracolo ma come sua esperienza personale: lui c'era a quel miracolo. Nel diverbio, vengono addirittura alle mani. L'angelo ci appare in tutto il suo splendore, biondo, occhi grandi e luminosi, slanciato, elegante in ogni suo gesto... qui (*indicando se stesso*) dovrete dimostrare molta fantasia! (*Parte il contrasto*).

Anche per *Il miracolo delle nozze di Cana*, E^{03} propone in Appendice un ulteriore prologo, un'altra forma che la presentazione del pezzo ha assunto in una delle tante rappresentazioni del *Mistero Buffo*. Anche in questo caso, però, l'inedita introduzione è priva di alcuna indicazione temporale: a differenza, ad esempio, del prologo inedito che E^{03} ci propone del *Bonifacio VIII* e de *La resurrezione di Lazzaro*, all'interno di questo testo non vi è alcun riferimento all'attualità e, di conseguenza, nessuna minima possibilità di datazione. Guardando alla struttura di questo esclusivo prologo possiamo trovare delle somiglianze con la tradizione a stampa collazionata in tabella. In particolar modo, si evidenzia un parallelismo sostanziale per quanto riguarda il suo *incipit* e la sua conclusione. Anche in questo prologo, infatti, Fo comincia il suo discorso di presentazione concentrandosi prevalentemente sulla figura di Cristo: se, però, nei prologhi della tradizione essa è per lo più confrontata con la figura di Bacco e,

figurativamente, con le prime rappresentazioni delle catacombe cristiane, in questo prologo essa viene analizzata in contrasto a due importanti e celeberrimi esempi della pittura moderna, tralasciando completamente qualsiasi riferimento con la cultura greca e Dioniso. La presentazione di Cristo, o meglio, del Cristo che di lì a pochi istanti Fo avrebbe rappresentato sulla scena, viene presentato "in negativo", evidenziando soprattutto ciò che non sarebbe stato. Il matrimonio non avrebbe avuto, infatti, le fattezze di un «ambiente da gran signori» e Gesù non avrebbe in alcun modo presentato «boccoli fluttuanti» o «occhi che spargono luce», così come, invece, accadeva nella tela di Paolo Veronese *Nozze di Cana* (figura 17 e figura 18). Gesù, oltretutto, non avrebbe nemmeno assunto le sembianze del Cristo «aristotelico, quasi euclideo» di Piero della Francesca (alludendo, come si può capire dal proseguo della lettura, al famoso dipinto della *Flagellazione di Cristo*, che ho qui riportato in figura 19). No: il Cristo che Fo sceglie di portare sulla scena, proprio come afferma in questo frizzante prologo inedito, non ha nulla di queste caratteristiche, è ad esse diametralmente opposto. Interessante come l'attore, in questo caso molto più che nei prologhi della tradizione stampata, affidi molto del suo ragionamento al contrasto "visivo" dell'arte figurativa: elemento che, dal mio punto di vista, rende il pezzo de *Il miracolo delle nozze di Cana*, uno tra i più ricchi dell'intera opera sul piano dei riferimenti iconici condotti dall'attore. La descrizione di Gesù, nel cuore del testo, si fa del tutto simile, nella sostanza del contenuto, a quella dei prologhi della tradizione: Fo, anche in questo caso, si concentra sulla critica alla religione ufficiale, al suo continuo incitamento alla resistenza degli "ultimi", in attesa della ricompensa celeste; e su quella innovativa e dissacrante versione di un "Figlio di Dio" che incita il popolo a godere del presente, del Paradiso che già sulla terra è a propria disposizione. Ciò che contraddistingue questo particolare prologo, in questo punto, rispetto ai prologhi collazionati, è l'esasperazione del contrasto tra la figura di Cristo e il mondo dei "ricchi": qui vi si concentra molto di più, citando anche un ironico riferimento ad una sua giovanile riflessione circa il controverso passaggio biblico riguardo il cammello e la cruna dell'ago. Nonostante alcune differenze, però, sia questo prologo che i prologhi collazionati, si concludono, però, nel medesimo modo: in entrambi i casi, Fo, dopo le sue divagazioni di carattere storico – sociale e artistico "ritorna al testo" e al miracolo che sta per

rappresentare; ne presenta brevemente la struttura e i personaggi, introducendo al pubblico, dopo una breve "lezione", l'ossatura essenziale dei movimenti scenici.

18. «*Nozze di Cana*» di Paolo Veronese.

17. Dettaglio delle «*Nozze di Cana*» di Paolo Veronese.

19. «*Flagellazione di Cristo*» di Piero della Francesca.

Un ultimo aspetto che è necessario evidenziare riguarda l'«Immagine 11» che E[03] inserisce a tutti gli effetti all'interno dell'introduzione al pezzo e alla quale comunque ogni edizione fa riferimento nella conclusione del proprio prologo, specificando che la stessa, sarebbe rimasta proiettata sullo sfondo fino a che il personaggio dell'Angelo sarebbe rimasto sulla scena. Un interessante articolo di Carmelo Occhipinti rivela però una particolare curiosità riguardo a ciò che Fo dichiara nella descrizione di quest'immagine. L'attore, infatti, afferma, nel descriverla in didascalia, che si tratti di un Angelo dipinto da Cimabue risalente alla fine del XIII secolo. Lo storico, di contro, afferma:

> Qui si tratta di un'indicazione molto precisa. Peccato, però, che l'immagine riprodotta nelle moderne edizioni di *Mistero buffo*, per di più in controparte, non sia opera di Cimabue, né risalga al XIII secolo. Essa si riferisce al ben più antico Arcangelo Michele dipinto alla fine dell'XI secolo sull'abside di S. Angelo in Formis, scelto da Dario Fo per via della sua imponente monumentalità, per quei suoi grandi occhi di forte impatto scenico, oltre che per lo stile vistosamente antico della pittura, tale da riportare lo spettatore molto indietro nel tempo, per coinvolgerlo ancor più pienamente nella finzione drammaturgica […].[9]

Il critico, però, non si sofferma solamente sul far notare l'errore commesso dall'attore, ma cerca di darne (e a mio avviso giustamente) un'interpretazione che vada aldilà della semplice dicotomia di "giusto" e "sbagliato".

> Del resto, Dario Fo non aveva bisogno degli strumenti della filologia per riportare in vita, come solo lui prodigiosamente era capace di fare, epoche così lontane da noi. Per questa ragione, credo, egli ostentava spesso certe imprecisioni […]. […] come ci insegna Dario Fo – e lo insegna anche a noi storici dell'arte – rivolgere lo sguardo sul passato è sempre una questione di punti di vista: se il punto di vista cambia, cambia anche il significato di cui si rivestono gli oggetti.[10]

La puntuale e tutt'altro che scontata dichiarazione del critico Occhipinti, coglie effettivamente un fattore che, nel corso delle mie analisi, mi era parso abbastanza comune nei vari testi del *Mistero Buffo*. L'attore – autore, infatti, sembra collocarsi in una linea di margine, tra ciò che sono storia, arte e sapere "ufficiali" e il nuovo sguardo che lui e la moglie Franca, tramite inventiva e una profonda e attenta ricerca, hanno voluto e saputo dare. Uno dei principali ed espliciti intenti del *Mistero Buffo*, che sta alla base della sua volontà di ricerca, prima ancora che nella sua istanza comunicativa di fondo, è quello di informare il pubblico ed istruirlo tramite un serbatoio di riferimenti molto vasto: dalla storia ufficiale alle tradizioni "apocrife", dal racconto autobiografico alla storia dell'arte. Come si può notare, spesse volte Fo utilizza le immagini, che spesso venivano proiettate

[9] CARMELO OCCHIPINTI, *Mistero buffo di Dario Fo. Considerazioni sulla storia e la storia dell'arte*, in «Calliope. Arte Narrativa» 25 settembre 2021 https://calliope-artenarrativa.com/mistero-buffo-di-dario-fo-considerazioni-sulla-storia-e-la-storia-dellarte/.
[10] *Ibidem*.

nei suoi spettacoli (e che noi, lettori, possiamo apprezzare nelel varie edizioni, seppur disposte in punti diversi e in maniera diversa): insomma, il riferimento al mondo dell'arte figurativa (e non solo) sembra essere un elemento essenziale per Dario Fo. E questo deriva non solo dalla sua dichiarata passione e competenza nei confronti del mondo dell'arte ma anche dalla necessità, dal mio punto di vista, di avvicinarsi al pubblico. Un elemento chiave della "giullarata", nonché suo importantissimo obiettivo, è quello di stimolare l'immaginazione, di spingere il proprio pubblico (di scena o di lettura) a non rimanere passivo ed inerme di fronte alla rappresentazione attoriale: il pubblico è, di fatto, coinvolto più di quanto non si pensi; è trascinato, nonostante la "povertà" degli elementi scenici, in un mondo più ricco di quello che ci si possa immaginare. E per fare tutto ciò, Fo lo sapeva bene, attingere a delle immagini simboliche ed iconiche era fondamentale per stimolare un intero immaginario e spingere il proprio uditorio ad un maggiore grado di compartecipazione; tanto sul piano estetico quanto su quello emotivo. E questo poteva avvenire, alcune volte, anche con degli "errori". Errori che però, come sembra affermare anche Occhipinti, non lo sono fino in fondo: sono, per così dire, in parte quasi "voluti". Sono volontarie imprecisioni che, dal mio punto di vista, sacrificano in parte la puntualità e la precisione filologiche proponendo di fatto un punto di vista «dichiaratamente distante da quello degli studiosi veri e propri, specialisti d'accademia i quali, naturalmente, sono tenuti ad assumere un adeguato distacco scientifico […]».[11] Ciò che Fo compie, pur nell'errore, alcune volte particolarmente evidente, è un processo di "decostruzione" dell'ufficialità da un lato e una ricostruzione di un'altra prospettiva dall'altro: una prospettiva diversa, che il critico immagina e descrive come un aspetto fondamentale per una maggiore comprensione di noi stessi, tramite la storicizzazione della nostra contemporaneità.

> In definitiva, per capire meglio la storia dell'arte tutta quanta, sarebbe bene che imparassimo a immaginare di guardarne gli oggetti secondo prospettive diverse: solo in questo modo riusciremo a capire qualcosa anche di noi stessi, storicizzando il nostro presente.[12]

[11] *Ibidem*
[12] *Ibidem*

III.4 La nascita del giullare

Il testo si apre con le grida di un giullare, intento ad attirare l'attenzione degli spettatori (e, nel nostro caso, anche dei lettori): racconterà, nel corso del brano, la propria storia; di come da contadino sia divenuto giullare. Come afferma Pizza, «la carica drammatica di cui è intristo il brano avvicina la figura del contadino giullare a quella della madre-Madonna in *La strage degli innocenti*».[1] Egli conduceva una vita povera assieme alla propria famiglia: lavorava duramente con l'aiuto della moglie e dei propri bambini. Un giorno, però, si accorge della presenza di una strana montagna, nera come la pece. Salendovi scopre un terreno incolto ed apparentemente arido, che non sembra appartenere a nessun padrone. Egli, dunque, giorno dopo giorno e con enorme fatica, comincia a lavorare la terra, scoprendovi meraviglie. Quello che sembrava un terreno sterile ed improduttivo si rivela essere una terra rigogliosa e fertile: perfino una zappa, piantata la sera precedente, fioriva l'indomani. D'improvviso, una mattina, sopraggiunge il padrone, con l'obiettivo di appropriarsi di quella nuova terra. Egli gode del sostegno di un prete e di un notaio, simboli della Chiesa e della Legge, che lo affiancano nel suo ingiusto intento. Con la violenza, come vedremo, il padrone riesce ad imporre il suo volere e a distruggere la vita del povero contadino che presto si troverà privato della propria terra: la moglie, violentata dagli scagnozzi del padrone, fugge; i figli, successivamente, muoiono per il dispiacere e la vergogna di aver assistito con i propri occhi alla violenza subita dalla madre. Egli, deriso e umiliato dalla gente della città, decide infine di suicidarsi. Ma ecco che avviene l'incontro con Gesù e alcuni suoi apostoli. Il figlio di Dio, chiedendo da bere, s'introduce nella casa del povero contadino, che, generosamente, fornisce loro ristoro. Come si vedrà, all'incontro succede un miracolo. Con tono deciso Gesù quasi aggredisce il contadino: egli è stato egoista, non ha spartito la terra scoperta tra gli altri braccianti bisognosi quanto lui. Il suo compito, ora, sarà quello, da giullare, di portare al mondo un messaggio di pace e condivisione. Tramite parole e gesti, ora, dovrà finalmente parlare a tutti e render noti i soprusi di cui il potere è capace. La lingua del contadino, ora giullare, diviene una vera e propria arma, con la quale smascherare e combattere la violenza dei Padroni.

[1] PIZZA, *Il gesto, la parola, l'azione. Poetica, drammaturgia e storia dei monologhi di Dario Fo*, cit., p. 208.

Bertani 1973	Einaudi 2003
	La nascita del giullare *Prologo*[2]
Vi reciterò ora un pezzo nuovo che ho recitato solo due volte, ieri e l'altro ieri. Ma mi fa sempre un po' d'emozione il riprenderlo, perché è un pezzo di una difficoltà estrema. Si tratta della «Nascita del giullare». È un pezzo che è legato, nella propria origine, all'Oriente, ma che noi conosciamo in una versione di origine siciliana. La Sicilia era legata all'Oriente, non soltanto da motivi economici e commerciali, ma anche da ragioni geografico-politiche, e quindi culturalmente. Specialmente in quel periodo, 1200, periodo in cui in Italia si comincia a ritrovare qualche documento di questo pezzo che io sto per recitare. Però ce n'è un altro, piuttosto antico, del quale non si conosce con esattezza la datazione, che è delle nostre parti, più esattamente bresciano - cremonese. Il testo ritrovato non era nemmeno intiero, ma a frammenti. Avevo l'intenzione di ricostruirlo, ma non avevo il coraggio di impostarlo. Sono andato in Sicilia proprio l'anno scorso e abbiamo trovato, nella biblioteca di Ragusa, grazie a un compagno che ci ha portato, l'intiero testo in siciliano, straordinario! Di una violenza incredibile, l'ho anche imparato in siciliano: una lingua che ci suonerebbe però arcaica, incomprensibile. Ne ho fatto una traduzione lombarda, che capirete senz'altro meglio. Che cosa racconta questa giullarata? Ci troviamo davanti a un giullare il quale racconta che prima di diventare giullare era un contadino e che fu Cristo a renderlo giullare. Come mai gli ha imposto questo nuovo mestiere? Aveva della terra, ma un padrone voleva portargliela via, ma io non aggiungerò altro perché ho notato, che tutto quel che dico oltre a questo discorso è inutile, lo capirete da voi soli. Non vi preoccupate se all'inizio non capirete alcune frasi, alcune parole: il senso, i gesti, il suono vi aiuteranno. Attraverso i gesti e i suoni potrete indovinare il significato che va correndo dentro questa storia.	Questo è un testo ragusano, raccolto nel secolo scorso da un amico e collaboratore di Pitré, il famoso ricercatore di Palermo che ha pubblicato una mole incredibile di documentazione sulla tradizione popolare della Sicilia. Più tardi mi sono capitati per le mani frammenti di una giullarata che svolgeva lo stesso tema, provenienti dal Nord d'Italia, esattamente da Cremona. Ho innestato questi ultimi nel testo ragusano e ne è venuta fuori la «conta»[3] che vi presento. Possiamo dire che si tratta di un testo quasi autobiografico di un giullare che narra come ha scelto di montare «in banco» per divertire e provocare il pubblico dei mercati. A inizio arringa il giullare promette che con i suoi lazzi e le sue trovate riuscirà a far scompisciare dalle risate a tal punto i presenti, da provocare veri e propri miracoli: per il gran ridere un gobbo si rizzerà all'istante, petto in fuori e schiena piallata, una donna alla quale s'è arrestata la monta del latte vedrà le proprie zinne rigonfiarsi fino a spruzzare latte dai capezzoli come una fontana. Il giullare ci appare inarrestabile nel suo sproloquio quando, all'istante, cambia tono e decide di raccontare di sé e delle sue origini: «Io ero contadino, - comincia, - non avevo nessuna intenzione di scegliermi questo mestiere. Non c'ero per niente tagliato». E qui ci svela un accadimento davvero incredibile: ci assicura che chi l'ha convinto a scegliere il mestiere di buffone è stato Cristo in persona. «Fare il contadino è davvero duro, - ci assicura il giullare, - specie dovendo lacvorare sotto padroni in una terra che non ti appartiene. Lavorando dall'alba a sera, sempre, la prima acqua che si beve il terreno è il mio sudore!» Ma un giorno, salendo un monte, scopre quasi per caso un terreno incolto e roccioso che non appartiene a nessuno. Aiutato dalla propria[4]

[2] Si segnala che le forme che ho deciso di correggere in «più», «Gesù», «lassù», «quassù», «così», «lì», sono forme che, in E^{03}, con sistematicità, vengono proposte nella variante con accento acuto.

[3] In questo preciso punto l'edizione E^{03} propone a piè di pagina la seguente nota, contrassegnata dal numero 1: «Favola o fabulazione popolare».

[4] L'immagine che segue viene riportata unicamente dall'edizione E^{03}. Per comprendere al meglio l'utilizo e la collocazione che di quest'immagine è stato compiuto nelle edizioni precedenti rimando alla lettura dell'analisi svolta nel capitolo precedente.

Immagine 12. «L'Ubriaco». Affresco parietale di una chiesa romanica della Provenza (secolo XI).

donna e dai figli, stende sul greto nuova terra e trova l'acqua per irrigare. A questo punto gli si presentano, uno dopo l'altro, un prete e un notaio, forse avvocato… entrambi reclamano il possesso di quel territorio sulla montagna a nome del possessore di tutta la vallata. Lui, deciso e sicuro, li scaccia tutti, ma alla fine giunge il Signore che con maggior foga e prosopopea pretende la restituzione della terra; il contadino resiste e gli si oppone. Il Signore allora lo aggredisce facendolo bastonare dai suoi scherani, quindi, davanti ai suoi occhi, violenta la sua donna che impazzisce e se ne va; gli brucia il raccolto e la casa. Sconfitto e umiliato, il contadino decide di impiccarsi all'ultima trave rimasta tesa fra i muri diroccati dal fuoco, quando appaiono davanti al lui all'improvviso tre accattoni macilenti che gli chiedono dell'acqua. Uno di loro è Gesù che parla al contadino quasi aggredendolo. Gli tiene una vera e propria lezione sulla condizione umana, gli parla della giusta punizione che coglie tutti quelli che, come lui, scelgono di muoversi da soli per non dover spartire le proprie fortune e i vantaggi con i disperati della sua razza. Per finire, gli insegna l'uso dei gesti e delle parole per guadagnare la fiducia in sé e negli altri, come lui, sottomessi e offesi. Ma quel discorso è meglio che lo ascoltiate direttamente e per intero nel linguaggio originale.

Bertani 1973	Einaudi 2003
NASCITA DEL GIULLARE	La nascita del giullare.
- Ahh... gent... vegnì chì che gh'è 'l giular! Giular ca son mi... che fa i salt e ca 'l trambula e che... oh... oh... *a u fai* rider, *ca foi coi alt e fai vedar com'a sont groli e grosì i balon che vai d'intorna a far guere son sfigürat, o trai via el pileo e... pffs... soi sengobrà.*	quèl... de folía (*Esegue una piroetta buffa*) a ve gh'ho fàit Vegnít che ve fagarò scompisciàr... murír de ridade quand ve farò descovrír i magiorént che i van intórna tronfi e gonfiàt 'me balóni a far guère e a scanàr... ma basta stapàrli, tràrghe via ol piroe dal cül e... PFF!!, se sgiónfia e i stciòpa 'me vesíghe!
Vegnì chì *ca è* ora *e lögu ca'l fà 'l* pajasso tütt inturna, *mi a* v'insegni, *vegna... vegna... Ul fà el saltin, ul fa el cantin, ul fà i giüghetti! Va? la lengua 'me la gira!*	che l'è e lògo che mi faga ol per vui! a mi! Vegnít! 'na manéra nòva de sta' al mondo. Vegní... vegní! Aténti 'me sgambèto intorno a l'improvíso... 'na cantadína, e fo' anca i falsèti a saltabèch! Vardé la méa léngua 'me la gira! un mulinèl, che tàja i garèti ai bosiàrdi impostór! Ma avànte ve vòjo contàr in che manéra mi a son diventàt bufón che ol fa scompisciàr la zénte da le rigolàde!
Ah... ah... a l'é un cultell... *boja stà a recurdat... Ma mi no a l'era sempar... quest ca voi contar, come sunt nasüo.*	d'un fiàt tombàt dal ziélo, e, op!, son chi: , sensa vantàm, un vivént!
Che mi non son nasüo *giular, non son vegnù d'un fiat dal zielo, e: oh![5] e son rivà chi:* «Bondì, bonasera». No! Mi a son *el frai d'on* miracol! *Un miracol es fait sü d' me! Vuri'* credem? *U l'è fait!* Mi son nasüt *vilan. Vilan, cuntaden propi. U s'eri tristo, alegro, nun avevi...*[6] *no g'avevi tera, no!*	No' vursí Sí, a l'è vera, contadín. Pròpri vilàn sapazòle. A no' gh'avéo tanto de sta alégro: no' gh'avévi tèra. No' gh'avéa nagòta! L'ünega par podér campare l'éra mèterme sóta padrón: stcéna cürva e fadíga da strasabràsci. Duvít créderme... déme confiànsa! No' l'è nemànco capitàt par caso che a son saltàt sül banco a fav fa ridàde a sganàscio... No, e nemànco l'è sucedüt che méa matre, vardàndome bambín stravacào in la cüna che a rideva a sganàsso, l'àbia 'sclamàt: «Ma che bèla facína sempàtega... Alegrèsa te me fa!, spaiasolín ridente! Varda, de grando te fago far el julàr!» No! E nemànco l'è capitàt che me son 'speciàt, rimiràt deréntro ol cül de üna padèla lüstra che la me faséva de spècio, cossí che a vardàrme: «Ohi, che ögi sbarluscénti de 'legrèssa che spantegalûz felíz d'ògni lógo! Son pròpri sempàtego, spendído! Vago a far el giulàre!» E nemànco l'è capitàt che ol Deo Padre, ch'ol vègne sémper a spia' föra de le nívule... ch'ol gh'ha niénte de fare quèl... 'mirando ol so' creato, beato ol vúsa: «Oh!, che bèla tèra che gh'ho partorít! Oh!, che bèi

[5] B^{74}, B^{77} op!

[6] «nun avevi...» soppresso in B^{74}.

	àlbari gh'ho metüo in pie! (*Cambia tono*) E chi l'è quèlo? L'è un vilàn! Cun quèla fàcia! Sempàtiga! "Ehi, cuntadín... zèta la vanga, mòla 'sta tèra e va a fa' el giulàr e no' rompe' i cojóni!"». No, no, no' l'è stàit lü! L'è sta' ol so' Fiól Jesus. Un meràcolo! No' vàgo ciarlàndo, v'el ziúro! Un miracolo impròprio de lü: Jesus Cristo en la persona. L'è lü co' m'ha fàito devegnír giulàr! No' me credét? Ol sàvie bén! Alóra el vo' a mostràrve! D'acòrde? Ogne matína me valzàvo co a l'éra anc mò scüro... ol sol no' éra 'mò incresúo e mi andava scurvà co' sapa e picón a spacàre zòle: ol me sudór a l'éra la préma acqua co' la tèra la bivéa. A la sira stornào a la casa imbriàgo... straco morto, co' i ögi sbiancàt de lûz e nemànco la vója de ziogàr co' i me' fiolít... far zióghi d'amore co' la mia puta de mi... mojér de mi... me slungàvo strafugnà stordít in sü el lèto... un paiún... e m'endormío. No che no' mi indormentívo! Desvegnívo! E in la nòte deréntro al me sòno no' gh'éra insognamento.
U s'eri rivado a 'ndà a lavurar, parei a tüti in de sti vaj, da partütt. *E* un zorno *u jtat vesen 'na muntagna, ma de piera. U l'era de nissün, u l'hai saüdo.*	Chicchirichí! Maledícto! De nòvo a fatigàre! Ma tornào del campo 'travèrso la rivéra del rio en zérca de quarche granco... me so' sperdúo camíno e, de bòta, me son truvà devànti a üna montagna negra che no' cognosévo. Tremenda, alta!
U dimandat: «No! Nissün veul sta muntagna!». E mi sunt andai e fin vist…[7] *sun 'dait raspa' cuj ung e hu vist che gh'era un po' de tera, e hu vist che gh'era un filolin di aqua co l'andeva da giò de basso, e alora hu scuminsà a gratare.*	E gh'hoi domandado a ün careté ca ol pasàva de lí: - Compagnón, de chi l'è èsta montagna smargiàsa co la se risa a l'improvísa? - De nisciün. - Ma coma ol po' vès ca l'è de nisciün 'sto monte gigante?! - La val negóta. L'è piéra negra rutàda da un vulcàgn. La ciàmen: la cagàda del diàvulo! - Ol ghe sarà vegnüo un gran mal de cül a ol diàvul nel sbrofà da i ciàpp 'sta cagàda!
Son andai *a tacat al fiüm, hu sbrancat inscì ste brasce, hu te portat la tera, u gh'era i me fjulit, la mia mujer.*	E mi sunt fin sü... 'rampegàndome gatóni sü un dòss e raspàndo cüj ungi….. ho descovèrto che gh'éra un fregüj de tèra... lo usmàt: dulza, grasa! Sont 'ndài coréndo fin a casa da la méa femna, la fèmena de mi. La gh'ho ciamàda in quartiér criàndo de 'legrèssa... l'ha brancàt sapa e sègia e m'è vegnüda après co' i fiulín. Zónti sül dosso, sensa nemànco catàr fiàt, avémo comenzàt a sapàr da partüto cavàndo quèl poch de tèra e po' sèm desendüi giò a la riviéra del fiüm a catàr sidelàde de terén. Sémo andàit anco al simitério, sémo andàiti a robàr tèra ai morti! Bèla la tèra de le tombe vègie! Grassa! E se montàva càrighi de sidèli e se spantegàva 'sto terén

[7] B[74], B[77] fin su…

U l'è dolza la mia mujer, blanca c'u l'è, u l'ha dü zine tunde, e l'andar...! morbido cu l'hai... cu la par 'na giunca ca meuvasse. Oh... l'è bela! A'g voj ben mi, e voj parlarne. *La tera u purtà sü coi brasci! E l'erba, che fasevet: pfut... e te vegneva sü tütu.*	letamóso: ziórno pe' ziórno, se improntàveno gradóni… 'na scalenàda de gradóni! Tüti a lavorar, con anco i fiülí. Contenti! E la mojér de mi, bèla, bianca…. la andava co' 'sti paniér pién de tèra in sü la testa. Un mòverse a diríto 'me 'na reína! Ögi luzénti, le zinne tunde e sode... co' quando avanzava coréndo, i susultàveno apéna 'me fructi par ol vénto. Oh... se l'è bèla! Dolze amore meo! Dolze amor de mi! E la cantava! La cantava tanto bén che la so' vóse drita in tèl zervèl t'arivàva! Ziórno per ziórno, lüne de lüne, sèm 'rivàti a montàr tanti gradón ch'ol paréa la Tore de Babele! Ma no' gh'éra l'acqua... Co' le piche de fèro se faséva bögi de sonda ma no' sortíva 'na spüdàda. Ghe tocàva deséndere fino al fiüm, deséndere e rimontàr, tüti, mojér e fiulít, con sègi e sègi, ma sémper sèca la turnàva: bivéva 'sta tèra 'me se de sóta ghe fóse un drago asetàt! Un ziórno sunt 'ndàit cul picún in spala insíma a 'sta montagna biastemàndo: «Deo maledícto!» e pién de ràbia ho picàt 'na bòta a zancàda con fòrsa in de la piéra: PIUM! La piéra s'è spacàda e SVUOOOM!, SCCIHUUM!, è sortío 'na gran sbrofàda d'acqua che m'ha inundà. - Oh Segnór... gràssia! Besógna propri blasfemàrte par farte fa i miràculi, Deo santo! Fotón d'acqua che sbotàva da partüto... e gorgojàndo spantegàveno ziò per la scarpàda inondàndo a inquitrinà ògni terén! La mojér de mi a l'è stciopàda en lacrime co' un pianto de zióia e i fiülín empaltàt i sguasàva 'me pèssi in frégula! - Gràsia! Gràsia Deo! Un parfüm dólze se spantegàva da par tüto... e l'erba che de sübito sortíva! Gh'ho piantà una semente de segale, n'ho gh'ho fàito a témp a vultàrme che TACK!, un bütón de föietíne spuntava!
E dai ca l'era belo, l'era tera *d'ora!* *U ciapeva la sapa, u te la meteva e ...zu... te nasseva un arbero.*	O d'oro! Una sira me son desmentegàdo la sapa impiantàda en tèl terén: ol ziórno aprèso son tornào, l'éra fiurída! La sapa fiurída!
Meravegia, u l'era sta tera: u l'era un meracol! U andava piopi, u andava tüti i arbori, a roveri, andava da pertütu. I andava a semenar 'n la lüna giüsta, mi cunusseva! E vegniva roba de magnar dulza, bèla, bona. U gh'era zicurin, u gh'era crodi, u gh'era fazoj, rave, u gh'era tüto! Par mi, par nüm. *O era cuntentu! O se balava, e pö el piueva sempar par di dì e ol sol el brüsava e mi andava, vegniva, e i Îüne ereno giüsti, ne gh'era gi-mai tropo vento o tropa gruma. U l'era bel! bel! U l'era tera nostra!*	Da i àrbori sbutàva fructi... üsèi co i vegníva a farse ol nido... parfümi... ol grano, el fromento... Oh! Che folía! Gh'avévi ol terór de desvegiàrme de un sógn. Son 'ndàit de cóntra al ziél rosàdo, col sol che l'éra rénta a calare drio i monti e ho dit: - Deo! Ol cognóssi bén... ol so da sémper che te sèt deréntro ol sol anca in 'sto momento e te rengràsio del dono grando che ti m'è fàito co' 'sto meràcolo! Te ghe sarò reconosénte... a costo de südàr sangu, te la fagarò vegníre un paradís terèstre 'sta tèra. Amen!

Bela u l'era, stu gradun. E ogni dì, u ne fazeva üni... la pareva la torre de Babele... bela cun sti gradi, u l'era ol paradis, ol paradis terestre. Ol giüri. E tüti i pasava i cuntaden e i diseva: - Che *cü ca ghet... boja, varda!* Da na muntagna *u l'ha* tirà *feura*!... Me disgrassià ca nun hai pensat! E invidia i *g'aveva e un die l'è pasat ul padron.* *Ul* padron de tüta la vale, *u la vardà e l'ha dit:* *- Du' l'è ca l'è nassüda 'sta torre? De chi l'è* 'sta tera? - Me! - *a g'ho dit - a l'ho faja me con sti mani, u l'era de nissün.* *- De nissün? L'è na parola ca nu gh'è. Nissün, a l'è la mea.* *- No! nun è la tua, a sunt andà anca in dal nutar, varda, nu gh'era! U dumandà al prevete, u l'era de nissün e mi l'ho faita, toco par toco.* *- L'è mea, te me l'hai a darme.* *- Non poit dar, padron... mi no poi andà sota i altri a trabajar.* *- Mi t'hai paghi! at dò denar, dime quanto vo'.* *- No! No, non voj denar, no, parchè, s' te me dai denar, dopo a no podo comprar altra tera col dinar che te me dai e devo andar a lavorar, a trabajar ancora soto i altri. Non voi me, no voi!* *- Damela!* *- No!* *Alura lü l'ha fait una rigulada e l'è 'ndai.* *El di appresso a l'è vegnü el prevete a dumandar.* *- E cul*[8] *padrun... fa' el bravo, mola, nun te stai a far de caprissi, varda che quelo l'è tremendo, l'è cativu, mola sta tera! In Deo Domini fa' el bun...* *- No! no! - g'ho di' - no voi - e g'ho fa anca un brüt muviment cun la man.*	I pasàva i me' cumpàgn contadín - cül che te ghe aüt! sèca, t'hàit föra el giardín de un pascià! – gh'avéa. Sunt lí in tèl campo, svòlto la testa e te scòrzo sul so' cavàlo el che ol me punta. Ol ziràva i ögi intórna e ol me vardàva... e poe ol sbòta a dirme: Chi che l'ha tràito in pie 'sto miracolamento? Chi è che l'ha fàita sbotà en fiore - , segnór! Mè, a l'ho fàita... zòla sü zòla gh'ho portàt... gh'ho montàt gradóni... Mè! Anco l'acqua che no' gh'éra... mè la gh'ho fata spüdàr föra a sapàde! Méa è 'sta muntàgna che l'éra de nisciün! - Roba de nisciün l'è üna manéra de dire che no' exíste miga. Chi-lòga, se no' ti sa, par tüta la vale, anco fiüm, tèra, piére, tüto... ol gh'ha ün padrón. E mi son quèl! Padrón anca de l'àire che te respiri. - Ma gh'ho domandào intorno... 'sto monte el ciàmeno la cagàda del diavolo impròprio per dir che nisciün l'ha gimài vorsüda. Nemànco vui patrón. - Pòle darse... un témp... ma adèso gh'hàit ripensàt: l'è méa! Ol s'è fàito 'na ridàda e via, gh'ha dàito de spròn al cavalón e l'è disparüt! Qualche ziórno aprèso 'l vedo in fonda el prévete, ch'ol végn abijàt tüto in nério, ol südàva e col fasülèt se sgrusàva ol sudór che ol colava da la fronte ziú fino al còlo... e già de luntàn me vosàva (*in grammelot imitando il latino*): - Cuntadín, vilàn caro, in pax tòa végno a dessòlvere tòa spudénzia et presonzión de penzàr che ti pòda poxedére pruoprietà de un teretòrio. Nullo ex libero de posexiònem et ogne palmo de tèra habe una sòja pruoprietàt che illo Papa e l'Emperadór han comcèxo a èsto mazzorénte üneco e ti fiól meo debbi zéder en santa pax domine! Come l'è stàit aprèso, gh'ho dàit 'na sapàda che per poch no' lo gh'ho inciudà, lü insémbia al so' àseno che ol montava! Mai vedüda 'na ziravòlta cossí de fulmine: molàndo zachignàde co'i talón sü le bale del

[8] B^{74}, B^{77}, E^{97} L'è del

A l'è vegnü el nodaro, u l'è vegnü anca lü, ul südava, boja, par vegnì sü a truarme: *- Fa' el bravo, gh'è la lege, sta' atento, che ti nun ti pode, che ti no...* *- No! No! - e g'ho fai anca a lü... u l'è andà via biastemando.*	ciúcio, l'andava saltelón blasfemàndo d'üna manéra che me son fàito el segno de la cróse! Do' ziórni che vègne a près, 'riva sü ol nodàro co' 'na bèla müla gròsa, con un gran cül... lü, ol nodàro con un cülón anca lü, che quando l'è desendüo da la séla no' se capiva se l'éra desendúo ol cül de lü o quèl de la müla! O l'ha srotolào 'na pergamena lònga e scüra tempestàda de segn, sbirolízzighi svirgulaménte e cróse e l'ha dit sanza fiàt, spüdàndo paròli 'me 'na letanía: - Meo caro amígo, sàvio bén e te dago fiéra rasón del facto che per ol volgo l'éra sconosiüda alcuna possessión de 'sto monte, ma dàndoghe ün'ügiàda a 'ste carte de pergamena antíga, se descòvre ciàro che 'sto lògo terén o l'éra posesión del rèi Boésio prim, che gh'avéa donàt ol teritòrio metà, al de chi d'ol fiüm, a una sòa enamorósa... 'na santa mònegha, e l'ólter fondo a un fiól bastardo, el so' plü amato tra tüti i bastardi che ol tegníva. Ma l'è capitàt in quèl témp che ol fiüm par una gran tempesta ol stravacàss föra de i árgen e ol s'è redopiàt in dòi rivi: metà da un canto, metà da l'óltro, lasàndo in mèso un'isola con soravía un monte negro. Per 'sta resón, par secoli ol monte no' l'è risultàt de nisciün. Ma adèso ol nòster segnór e padrón l'ha descovèrto ol facto de la straripàda del fiüme e ol pretende justament de ricatàrse la posessión de 'sta deabòlega cagàda! No' l'avea nemànco reciapàt fiàt ol nodàro che gh'ho molàt 'na gran bòta, 'na cagnàda sü i ciàp che l'è scapà via al galòpo, lü e la sòa müla! - De 'ste brase ès 'sta tèra! No che no' la mòlo a nisciúno!
Ul padron non l'ha mia molà, no! U l'ha cominzà andà a cacia, ul faseva pasà tüti i leguri da la parte de la mia tera! El 'ndava a dre con tüti i cavali e i amisi e 'l me schisciava i sciesi < e 'l me pasava da par tüt e mi metevi a post i cup... e mi metevi a post. Infatti me vegneva giò l'acqua e 'l dì dopo infatti... ah ah... al nodava! E lui alora a l'è vegnüt con dei amisi ancora e l'è pasat cun tüta la gent cu l'andava, la balava, ul m'ha schisciat, ul m'ha strasciat e mi alura apresso a lo faseva de novo. >[9] E un[10] di sulamente el m'ha brüsat tüt... u l'era estat... u l'era secat. E lü l'ha dait feug a tüta la muntagna e 'l m'ha brüsà tüt, anca i besti brüsà, la ca' brüsada, ma nun sunt andàj via! Hu aspeciat... e l'è vegnü a pieuver, de note e apreso hu scumensà a netar, a polir, a rimpiantar pal, a remeter roba, repurtar la tera, a	

[9] L'intera porzione testuale che ho delimitato tra i segni "<" e ">" viene interamente soppressa da B^{74}, e non è presente, di conseguenza, né in B^{77} né in E^{97}.

[10] Errore di B^{73} corretto da B^{74} in «in un». La correzione è poi presente anche in B^{77} e E^{97}.

sestemar le piere, a fa' 'gnir giò l'acqua dapartüt, perchè de lì, boja, no me voj movar! E no me son movüdo!	
Solo che un dì a l'è rivado lü, g'aveva a pres tüti i so suldat, ul rideva,	Ma èco che ün dí respúnta ol padrón coi so' sbiri.
nüm erum *nei* campi *cui* fiulit, la mia *mujera e mi; s'erum a lavurar, a trabajar, lì. U l'è vegnü, l'è descendü da cavalo, ul s'è cavà le braghe, u l'è vegnü tacat a la mia mujer, u l'hai catada, u l'hai* sbatüda par tera, *e* g'ha strasciat i sochi… *Mi a vureva meuves, ma i me tegneva i suldat, e 'l g'ha salta' a dos, u l'ha faita,* u l'ha faita cume füdess *una vaca*.	Nünch in dei a trabajar co' i mojér... e i soldàt de lü m'han catà, slargà le brase e m'han tegnüo fermo. Ol padrón ol s'è calàit i braghi, u l'ha ciapàt la mia mojér de mi e l'ha : ol slargàe le giàmbe, ol gh'è saltàt de sóra,
Ca mi e i fiulit cui ögi sbarat, *che* i vardava *e mi a me mueva, me sunt liberat, hu catait 'na sapa, hu dit:*	mansa. E tüti i suldàt i rideva. I fiolít me vardàva ... sbiadít. la madre... i vardàva mi. E mi davo gran scosón... me sunt liberàt, ho catàit 'na sapa, hu vusà:
- Disgrassià!	- Ciàpa!
- Fermat - m'ha dit me' mujer nol fa', no i specian oltre, i specian propi quelo, che te valset el to baston, par po coparte. No te hai capit! I veur coparte e trar via la tera, no i specia altri, lü el debia pür difenderse, no valse meterse a sbragar con loro. Ca ti no t'hait onore, ti set povero, set contadin, vilan, non puoi pensar dignitat onore, quela è roba par quei che înn sciuri! ai nobli! Che pö vegn a inrabirse se ghe fan la tosa, se ghe fan la dona, la mujer, ma ti no! Lassa far. No[11] *valse pi tera che l'onor de ti, de mi, che tüti. Manza son mi, manza per amor de ti. E mi, a splanger. Caragna' in sü st'afari, l'hu vardà tüt, e i fiulit che piagneva... E lori peu i son andà rigulando content feuravia... u l'era un planger tremendo!*	- Fermo fiól! Fermo! - m'ha criàt la mojér de mi. - No' darghe ol pritèsto de 'copàrte. No' i spècia óltro. Ti ziústo ti pénsi de crepàr pitòsto de spatasciàr el to' onor... ma ti no' ti gh'ha onor. Onor ghe l'hano soiaménte chi roba tégne, denàr, tère! Noiàltri sbiòti de tüto no' gh'avémo onor! Nostro onor è la tèra! Salva la tèra, tégna la tèra e spüdaghe sóra a 'sto onor! E mi de bòto ho franàt de ogne volontà... ho molàt la sapa par tèra. I soldàt sghignàva de frecàso: - Bèch, cojón sensa dignitàd! Gh'han muntàt la fémena e lü ol sta lí inciulinàt 'me un lifròch! Ol segnór l'è montàito a cavàl e drio a lü se encaminàva i so' sbíri. - Adèso te la pòl pur tegníre la tòa tèra. Te me la gh'hàit bén pagàda! - E rigulàva. Andando inànz cumpàgn de ün fròk de cavre sbandàt, sémo tornài a la casa. La mojér l'andava avanti, in testa a tüti. No' vardava nisciün. I fiól no' me vardàva. Mi no' vardavi. Nisciün se vardàva.
Num se pudeva vardarse a presso vün cu l'alter, nun se vardava... s'andava per i paes, u te ciapaven a buciade, a sasade, a piere.[12] *- Oh... beu...! No g'hai la forza de far feura onor che nu te g'hai, bestia che te set, la tua mujera a l'ha incalcada el padron e ti te se' stait tranquilo par un mücc de tera, desgrasiò!*	Quando po' la mia mojér l'è desendüda in paés per fa' scorta de maserizie, la gént al so' pasàg se scansàva. Nusciün che ghe diséa bòn dí... cumpàgn che nusciün la vedèse. Pasàda qualche note la mia mojér, criàndo, l'è fuíta curéndo in sü par la muntàgna... la montava feséndo ridàde... sbatéva i man, cantava a perdifiàt co' paròli de svergognàda. Mata éra.

[11] Soppresso da B^{74}: in questo modo, si può notare che con la soppressione la frase acquisisce maggior coerenza logica.

[12] B^{74} introduce la lezione «Vusaven:», poi presente anche in B^{77} ed E^{97}.

E la mia mujer l'andava inturna: *- Pütana, vaca! - u ghe disevan, e i scarpavan. Nanca in giesa la lassava pasar. Nissün!*	- Ferma! Férmate amor méo dólze! Torna indrío col zervèlo... a mi no' me empòrta... sémper ol méo amor te sèt par mè! No' me dava tra. L'è desparüda. No' la gh'ho plü gimài vedüa.
E i fiulit no i podeva 'ndare intorna che tüti eremo lì e no ghe guardava pü nissün. La mia mujer a l'è scapada! Mi l'hai pü vidüa; mi no so indue l'è 'ndada, e i fiulit nu me vardava: maladi son vignit, ne manco i plangeva. E son morti! E mi son restai sol! Sol cun sta tera! Nun saveva cossa che fare.	I fiól no' diséan parole, no' ziogàva, no' i ridéa, no' piagnéva. Ziórno per ziórno smagríveno: morti! Vün par vün, morti son! Soléngo sont restàit... ünego cristiàn sü 'sta tèra brüsàda... per la resón che i suldàt gh'avéano dàito fògo a la casa e al bósch. Imbesüit no' savéa còssa che fare. 'Na sira ho catàt un tòco de corda, l'ho lanzàda sü 'na trave, l'ünega restàda sana tra i müri fumigàt….. hu fàito un grópo, mè 'l son sistemào intorno al còlo e ho
Una sera hu ciapai un toc de corda, hu bütà su una trave, me la son metüda inturna al colo, hu dit: *- Bon, me lassi andà, adess!*	- Deo che anco in de lo scüro de la note te varde i òmeni 'traverso i mila sbarlüsci de le stèle... par qual ziògo malerbèto, Segnór, ti m'è dàito 'sto dón de la tèra e de l'aqua carigàndome de speràns ia... per pœ, aprèso, stravacàrme in la merda de desperasiün?! Ti te dovéa mè dir che o l'éra per segnàrme col fèro ruventàd e darme testamén ciàro che chi coménsa da vilàn poarèto, sémper ugual dovéa restàr... no' farse speránse né 'sognamenti de presonsión! Segnor, te digo che a l'è stàito gran sbefezzamento cruel èsto de farme provare chi-lò, in tèra ol paradiso, per despò rebutàrme cont ün spernàch zó, a l'enfèrno, sinza pità! E alóra te vòjo dir che 'sta vida de merda co a te me dàio, mi te la retórno in drio! Tégnetela 'sta vida!
Fo per lassam andà impicatt, u me senti pugià una manada, a me volti, *a gh'è vün co 'na* facia smorta, *cui* ogi *grosi che 'l me dis:* *- Me daj un po' de bevar?*	Ol fago per slanzàrme empicàdo, chi in sü' la spala, me volto e gh'è un zióvin co' i cavèli lònghi... strepenà... la i grandi, dólzi e tristi che ol me dise: - A podría avérghe un poco d'àqua de bévar che gh'ho sete?
- Ma te par el mument de *vegnì* a *dumandà de* bevar a vün che *fà l'impicatt? Boja!*	- vegnír domandàr da a l'è drio a impicàrse? Ma dua a l'è la creànsa?
Ul vardi e 'l g'aveva una facia de pover crist anca lü *e vardi e ghe n'era altri* doi, *anca lor con una facia patida.*	Ghe do 'n'ügiàda... ol Daprèso a quèlo ghe n'è àlter desperà: vüno co' i cavèli e la gran barba bianca e l'óltro sansa barba... màgher e smòrti che i paréa lavàt in de la calcína... co' la fàcia patída.
- Va ben, ve darò da bevar, dopo me impichi. *A vo' a teu par bevar, i vardi ben:* *- Pü che bevar, vialtri avi' besogn de magnar! Ma mi l'è tanti dì che nun fai de magnare... U gh'è de farlo, se vurì.* *Hu ciapat un baslot, hu metüd in sul feug, a g'ho fait scaldare de le fave, e gh'i ho dai, un baslot per ün, e i magnava!*	- A gh'èt altro besógn che de bévar voàltri! De magnàre ghe vòl! (*Fa il gesto di togliersi il cappio dal collo*) Bòn, ve do un quaicòs de magnàre e po me impíco!

	Vago... zérco sóta un arcón restàito in pie: fave soiaménte gh'ho trovàit e dòi sigóje. Le gh'ho còte bolíte.
I magnava! *Mi no g'aveva voia de magnar... «Speci che adess i magna e peu me impichi». E intanto ch'el magnava, quel cui ög plu grandi che'l pareva propi un pover crist ul surideva e ul diseva:*	Gh'ho impiegnít tre baslòtti e ghi ho metüt in di man. con la golosía de afamàt. Das po che han magnào, quèlo zióvin de figüra svèlta e co' i ögi grandi, soriéndo me dise:
- Brüta storia l'è ti che te vöret impicass! Mi so ben ul perché t'ol voi fare. T'è perdü tüt, i taiti[13]*, la mujera, i fiulit e te g'ha sojament una tera, bon, mi savie ben! Se füsse in ti no lo vorria fare.*	
E'l magnava! E'l magnava! E peu à la fin l'ha metüd giò tüt e l'ha dit:	
- Ti sai chi son me?	- Gràsie de 'sta minestra calda! A ti, te vègne in mente chi pòsa èser mi?
- No! Ma g'ho avüt un dübi che ti te *set* Jesus Cristo.	Al vardo bén: - Me parèse che ti... squàsi... sièt el
- Bon! *T'è induinat. Quest l'è Pietro, e'l Marco l'è quel là.*	- Ti gh'hai indovinào! Èsto l'è Paolo e l'oltro l'è Petro.
- Piazer. E cussa *fait qua?*	(*China il capo in segno di saluto*) che pòdo far anco' per vui?
- Ti te m'hait dait de magnar e mi te do de parlare.	- L'è basta de quèl che te ghe dàito col magnàre. Mi te cognósso a ti vilàn, mi sae còssa te gh'ha capitàt... còssa te fàit te... a cugnósi la fadíga che t'è custàda pe' tiràr in pie 'sta tèra, far fiorir 'sta muntàgna sbrofàda föra da le ciàpe d'ol diàvul. Al so del sudór dei tòi fiói e de la tòa mojér... e della violénsia del segnór sű la tòa dòna. Tüto par l'orgójo de no' molàr 'sta tèra! Bòn de fòrsa, coràjo... bravo òm ti gh'ha demostrat de vès! Ma l'è ziústo che te séa fornít cossí... a 'sta manéra.
- De parlare? Cussa l'è sta roba?	(*Tono risentito del contadino*) - Par che rasón Cristo?!
*- Disgrassià, giüsta che t'hai tegnit la tera, giüsta che non te voi de padron, giüsta che t'hai üt la forsa de no molar, giüsta... At vol ben, aite forte, bon! ma t' manca un qui cos che t'ha d'aver: qua e qua! (**Fa segno alla fronte e alla bocca**). No star li atchì in sü la tera, vai d'intorna e a quei che te tira piere, ti parla e dighe, faig comprender, e fai de che sta vesciga sgiunfiada ca l'è ol to padron, ti sbüsa cun la tua lengua e fa' andar feura l'acqua e ul sier ca vegn feura a sbrodar marscìo. Ti devi schisciare sti padrun, e i previti e tüti quei che va inturna, i nodari, i avogador, quei che va d'intorna. No par ben de ti, par la tua tera, ma par quei che è come ti, ca non han tera e che non han gnente e che han de soffregare sojamente, e che non han dignità da vantare. Campar de servelo, e no de pie!*	- Parchè te l'è tegnüda tüta soiamente par ti la tèra e no' l'hàit spartída co' i altri vilàn, strepenàt 'me ti! - Ma te díset cus'è?! Spartír co' i óltri un fasolèto de tèra che nu' l'éra nemànco a basta par mi e per la méa zént?! - Fa no' el piagnún... a pudévan vegní chi a campà tanti ólter disperàt 'me ti! Dime vilàn... ti te sèt andàito intorno per casali... le case de' paión a 'contare la tòa storia? Te gh'ha cercat de tirài derénter la tòa vida? No? Bòn, mo' at dévet far en manéra che i ólter se caréghen lor mèsmi de quèl che t'è capitàt….. at dévet dírghe de ol padrón... de la bastardàda co l'ha fàito co' la tòa dòna, e avànte del prévete e del nodàro! E po' 'scolta quèl che te conta lori. E sóvra ógne còssa no' racontàr de piagnón ma co' 'na rigolàr-sghignasón... Aprénde a rigolàr! A trasbotà anco el

[13] La lezione «i taiti» [*i tati, i bambini*], viene soppressa a partire da B[74].

	terór in ridàda... Rebaltàr col cül per aria i furbación che i çérca de incastràrve-ciulàrve co' i paroli... co' le gran ciciaràde!... E fa che tüti sbròfa in gran sghegnàz... che rigolàndo ògni pagüra se desléngua!
- Ma noi comprende? Mi non son capaze. Mi g'ho 'na lengua che non se move de rentra, embiscigo de par tüto e intopigo a ogni parlar:.. e no g'ho de stil e g'ho el servelo che u l'è fioco, molo! Come fabia a far le robe che te diset, andà intorna a parlar co i altri?	- Ma mi no' sàbie, no' sàbie dir parole roversàde... no' so farghe el controcanto de bufón... e nemànco filastròche a torción sbefàrdo che la léngua me se intorpéga deréntro i dénci... col çervèlo che tégno inciuchído dal sol e da la fatiga!
- No arpanza, che ol miracol 'gne adess. *Ul* m'ha catat per la crapa, ul m'ha *catat* visin e peu 'l m'ha dit:	- Te gh'hàit rasón. Ghe vòl el meràcolo! tiràt a la sòa fàcia e ol
- Jesus Cristo *a soi mi che t' vegna a ti a dat parlar. E sta lengua u la beuciarà e 'ndrà a schisciar 'me 'na lama da partüto vescighe a far sbrogare, a da' contra i padroni e li far schisciare parché i altri i capissa, parché i altri imprenda e parché i altri i poda rigolar. Che no è che col ridare ch'ol padron ul's' fa sbragare, che se i ride contra i padron, ol padron, da montagna ca l'é dijen colina e peu niente ca se move. Tegne! A t' dò un baso che at farà parlare.*	- Mi, de 'sto momento te do un baso sü la bóca e ti senterét la tòa léngua frolàr a tirabusción e po devegníre còmo un coltèlo che pónta e tàja... smovéndo parole e sfrasegàr ciàri còmo un Evanzélo. E poe córe in la piàsa! Ziulàre ot sarai! Ol padrón sbragherà, soldàit, préveti, nodàri i sbiancheràn scoprendóse desbiòti 'me vèrmeni!
E 'l m'ha basao sü la boca, lungo el m'ha basao. E de bot ho sentit la lengua ca sbissava da partüto, e un zervel c'al se mueva, e tüti i jambi che s'andava in dar par lori, e sunt andà in mess a la piassa del paes a vusà:	E cossí ol m'ha catàit la testa, m'ha portàit i labri sòi dólzi ai me' et m'ha basàdo. Me arivàt un gran tremór de fògo süi lavri….. la méa léngua l'ha me gh'ha comenzàt a trilurà a torcejón 'me 'na bissa. Parole nòve slisigàveno rotolando in de la méa crapa. Ogne penzér me se revoltolàva... ògni idea me sortéva capovolzüda. Son corsüt a perdefiàt ziò in borgo, son saltà süi gradón del batistério e ho gridàt:
- *Gnìii!* Zente! *Vegnì chí! Giulare! Ai fao giugar, giosrare col padron, vesciga granda o l'è e mi de lengua i vò sbüsare! E ve raconto de tüto, come 'l vien, come 'l vaga e come el Deo nu l'è quelo che 'l roba! È 'l rubar che pregne e i legi süi libri che son lor... parlare, parlare. Ehi gente! Ol padron se và a schisciare! Schisciare!...*[14]	- Ehi! El giulàr son mi! Vegní chi, fàite 'tensión... 'sculté! A ve mostrerò 'me se trasfórmeno i paròli in lame tajénti che i stronca d'un bòto i garèti dei impostori infami... e altre parole che divégne tambüri per desvegiàre çervèli dormiénti! Venít! Venít zénte! Venít!

[14] B[74] introduce a questo la variante «O l'è de schisciare!» poi presente anche in B[77] ed E[97].

15	

[15] L'immagine non era presente in B^{73} ma viene introdotta dall'edizione successiva, B^{74}: essa sarà poi presente nel medesimo punto anche in B^{77}. E^{97}, però, non la riporta e così, come si può notare, nemmeno E^{03}.

Il testo de *La nascita del giullare* è di certo uno dei momenti più significativi dell'intero *Mistero Buffo*. Esso, come si può facilmente intuire, vede al proprio centro la figura del giullare, ruolo e maschera sulla quale Dario Fo struttura non solo quest'intera opera, ma la maggior parte della sua produzione teatrale. Il pezzo, contrariamente a ciò che si è potuto pensare sino ad ora, non è sempre stato presente nelle edizioni a stampa, bensì deve la sua prima comparsa all'edizione B^{73}, che ne costituisce l'*editio princeps* sia per il prologo che, naturalmente, per il testo stesso. Dopo di essa è presente anche nelle successive edizioni B^{74}, B^{77}, E^{97} ed E^{03}. Dall'analisi genetica dell'evoluzione del pezzo si può notare che esso, fatta eccezione per minime modifiche di carattere sostanziale (e alcune altre di carattere paragrafematico e accidentale), rimane fedele alla sua prima forma di fatto sino alla stampa di E^{97}. Solo con E^{03}, come si può notare, il pezzo viene particolarmente modificato tramite aggiunte, soppressioni ed ampliamenti di alcune sequenze drammaturgiche che già erano presenti nell'*editio princeps*.

Il testo, in ogni sua redazione, è costituito strutturalmente da un lunghissimo monologo nel quale il giullare racconta la particolare e straziante vicenda che lo ha visto protagonista. La narrazione, però, a volte, viene frammentata da alcuni discorsi diretti tramite i quali l'unico attore parlante riporta fedelmente brevi dialoghi da lui sostenuti con alcuni personaggi: dalla moglie al padrone, dal prete al notaio, sino allo scambio con lo stesso Gesù Cristo, che ha luogo nell'ultima parte del suo racconto. Possiamo dunque suddividere sommariamente il testo in tre macrosezioni: una prima nella quale avviene la scoperta dell'imponente «muntagna», una seconda nella quale avviene l'incontro con il padrone (e i suoi soldati), il prete e il notaio e una terza nella quale il protagonista, solo e ormai deciso al suicidio, incontra Gesù (e alcuni apostoli con lui) che lo trasformerà, da "semplice" contadino qual era, in un giullare.

Trattandosi di un lungo monologo, e narrando il protagonista degli eventi avvenuti in un tempo che, seppur imprecisato, è comunque passato, nel testo non vediamo alcuna indicazione di veri e propri "personaggi" aldilà del monologo del giullare. Contrariamente però a come vedremo accadere nel *Bonifacio VIII* (anch'esso testo sostanzialmente retto su di un unico monologo che vede il Papa come perno della drammaturgia e dell'azione), dove la presenza dei personaggi s'intuisce solamente dal dialogo "diretto" con essi, presenti nella scena ma privi di alcuna "battuta" o interlocuzione esplicita con Bonifacio; in questo testo il giullare riporta effettivamente le parole e le "battute" di alcuni

personaggi che ci presenta come suoi effettivi interlocutori nel passato. Ma, nonostante questa resa più "esplicita" dei dialoghi sostenuti dal protagonista, le battute sono per così dire "adespote" sulla pagina, non possiedono una specifica dicitura, ma è comunque chiaro chi sia a pronunciarle, grazie alle indicazioni del narratore. Per questo motivo siamo in grado di distinguere due piani drammaturgici: uno presente e riferito alla scena e nel quale compare solamente il giullare (che si rivolge animatamente al pubblico) e un altro riferito alla storia e ad un tempo passato, nel quale, oltre al protagonista, ancora contadino, si racconta della moglie, dei figli (ai quali, però, il padre – contadino non si rivolge mai se non per descriverli al pubblico), del padrone, dei suoi soldati, del prete, del notaio, della "gente" presente in città, di Gesù e degli apostoli (che però, come i figli del protagonista, non proferiscono parola). Come ho precisato, dunque, per questo testo non si può parlare di vere e proprie battute, trattandosi di un unico monologo, ma possiamo comunque confrontare l'evoluzione, nel corso del tempo, degli interventi e degli "spazi" che vengono concessi ai personaggi di cui il giullare parla nel suo straziante racconto.

	B^{73}, B^{74}, B^{77}, E^{97}	E^{03}
Evoluzione degli interventi		
Protagonista nelle vesti del *contadino*	16 (rivolti alla Moglie, al Prete, al Notaio, al Padrone e a Cristo)	15 (rivolti alla Moglie, al Prete, al Notaio, al Padrone e a Cristo)
Protagonista nelle vesti del *giullare* (ultima battuta)	1 (rivolto al Popolo)	1 (rivolto al Popolo)
Carrettiere	/	2
Altri contadini	1	1
Padrone	5 (tutti rivolti al contadino)	4 (tutti rivolti al contadino)
Soldati	/	1
Moglie	1	1
Prete	1	1 (notevole ampliamento)
Notaio	1	1 (notevole ampliamento)
Popolo della piazza	2 (una rivolta al giullare, una alla moglie)	/
Gesù	8	8

Se si osserva con attenzione la tabella riassuntiva che ho qui riportato, si può notare, anzitutto, che la "figura" del *Popolo della piazza* (che in ogni edizione precedente ad E^{03}

vedeva riportati nel racconto ben due interventi, atti a denigrare e deridere il povero contadino e la moglie, a seguito della violenza subita), in E^{03} è completamente soppressa e i due suoi interventi ricompattati in un'unica esclamazione, questa volta affidata ai *Soldati* a servizio del padrone, che deridono compiaciuti il contadino (senza però, e questo è un notevole cambiamento sostanziale rispetto ad ogni edizione precedente, deridere in alcun modo alla moglie): ella, infatti, non è più additata da uno specifico intervento a lei rivolto ma rimane esposta al pubblico ludibrio della gente che, nella piazza della città, si scansa al suo passaggio, isolandola e portandola alla follia (elemento introdotto da E^{03}) e alla fuga dalla famiglia (ciò, invece, avviene in ogni edizione). Un'introduzione *ex* novo compiuta da E^{03} è invece quella della figura del carrettiere, incontrato una mattina dal contadino – giullare che si stava recando all'ennesima giornata di lavoro. La Moglie, per l'appunto, il Prete e il Notaio vedono numericamente invariato il proprio unico intervento, fatta eccezione per i due uomini i quali, rispetto alla moglie, assistono ad un aumento considerevole della propria "battuta". Di sé stesso ancora nelle vesti di "contadino", prima del miracolo, il giullare riporta due interventi in più (18) in E^{03} rispetto ai 16 interventi delle Bertani ed E^{97}: sorte opposta spetta al Padrone, i cui interventi diminuiscono di un'unità; da 5 a 4. Gesù Cristo mantiene esattamente il medesimo ruolo in ogni edizione, con il costante numero di 8 interventi: di certo, però, ne viene esteso il contenuto. L'ultima battuta del giullare rimane sempre una sola nella sostanza la medesima, e prevede che il contadino, come si può vedere nella conclusione del testo da B^{73} ad E^{03}, nelle sue nuove vesti, attragga a sé il pubblico colmo del vigore e dell'energia del miracolo, consapevole del nuovo compito affidatogli dal Figlio di Dio.

Per quanto concerne le didascalie questo testo costituisce un caso alquanto raro all'interno dell'opera. Come abbiamo visto accadere in molti casi, il numero delle didascalie aumenta significativamente dalle *principes* dei vari testi sino alla redazione definitiva di E^{03}. E anche ne *La nascita del giullare* possiamo registrare un effettivo aumento, ma che oltre a non essere considerevole definisce e conferma la caratteristica essenziale di questo testo: un lungo racconto, povero nella stampa di indicazioni didascaliche. In B^{73} la didascalia è una sola ed è riferita ad un gesto compiuto da Gesù Cristo, e così accade in ogni altra edizione successiva. Fatta eccezione, come al solito, per E^{03}, la quale riporta nel testo 6 didascalie, tra le quali non compare l'unica didascalia delle redazioni precedenti, che viene soppressa.

Se si guarda al testo nel suo complesso, in ogni caso, si può facilmente apprendere che, nel corso del tempo, le redazioni hanno portato ad un suo netto ampliamento. Ancora una volta, però, l'aumento è da riferirsi all'azione dell'edizione di E^{03}, alla quale va attribuita la maggior parte delle variazioni. Nel caso specifico di questo pezzo, la storia evolutiva si delinea, infatti, in due blocchi: le Bertani ed E^{97} da un lato, E^{03} dall'altro. Riguardo il "blocco" è doveroso fare alcune precisazioni. In primo luogo l'analisi variantistica di carattere accidentale mi ha permesso di consolidare un'ipotesi che da ormai molti altri testi sembra palese: B^{74}, sul piano dei testi dialettali, risulta essere un'edizione di riferimento. B^{73} è senza alcun dubbio un'edizione fondamentale poiché da un lato fornisce la *princeps* di alcuni testi dall'altro amplia notevolmente la sostanza di alcuni altri che, invece, hanno visto la luce delle stampe precedentemente: in NS^{69} o LC. Ma pare essere B^{74} l'edizione "di snodo": essa spesso corregge alcuni errori e refusi (avvenuti per lo più, dal mio punto di vista, in sede tipografica), introduce talora didascalie, e approfondisce con grande attenzione la struttura paragrafematica dei testi (soprattutto concentrandosi sull'accentazione). B^{77}, che pur dichiara nella Nota redazionale incipitaria dell'edizione di basarsi effettivamente sulle stampe di B^{74}, non sembra però rispettare la premessa che, in bella vista, compare sin dalla copertina, ovverosia quella di esser una «nuova edizione aggiornata nei testi e nelle note». Per quanto riguarda i testi, infatti, relativamente al *Mistero Buffo* (e solo ad esso – non mi riferisco infatti alle varie interviste e le considerazioni giornalistiche che compaiono a "cornice" dell'opera vera e propria e che vengono effettivamente introdotte *ex novo* da B^{77}) pare essere null'altro che un calco perfetto della precedente edizione bertaniana.

Seppur la crescita del testo sia un fattore generale, è stato tuttavia possibile notare alcune "soglie" testuali di particolare interesse e nei confronti delle quali, il passaggio ad E^{03} ha portato a maggiori conseguenze sostanziali. Una prima considerazione riguarda l'*incipit*: nell'ultima edizione torinese, infatti, questa soglia testuale rimane sostanzialmente invariata, il giullare principia sempre il proprio monologo cogliendo l'attenzione del pubblico (sulla scena come nella pagina) con l'obiettivo di raccontare la propria vicenda e la trasformazione che l'ha portato a divenire ciò che è. Un primo incremento notevole apportato da E^{03} nei confronti della tradizione a sé precedente avviene quando inizia il vero e proprio racconto. L'edizione torinese, infatti, aggiunge una porzione considerevole di monologo all'interno della quale il giullare accresce la

curiosità del pubblico (sia della scena sia della pagina) circa l'origine di questa sua peculiare veste. Se le edizioni precedenti ad essa fanno sì che il racconto inizi sin da subito, non appena carpita l'attenzione degli astanti, E^{03} sceglie la via della *suspence*. Non per un suggerimento della propria «matre», né per il volere di «Deo Padre»: il protagonista preannuncia, con un'anticipazione del miracolo e della vicenda non presente nelle edizioni precedenti, di essere divenuto «giulàr» per merito di «Jesus Cristo en la persona». Un ulteriore punto soggetto all'intervento considerevole di E^{03} è, come ho anticipato nella tabella dei "personaggi", l'introduzione della figura del carrettiere. Egli, infatti, incontrato per via dal contadino protagonista, svolge un ruolo di "cerniera" e anticipazione: il contadino, non appena avvistata l'imponente montagna (definita in quest'edizione in maniera inedita dal carrettiere stesso «cagàda del diàvolo»), viene dal personaggio informato che essa stessa non appartenesse a nessuno, con gran sorpresa del contadino. Il protagonista, nelle edizioni precedenti, afferma semplicemente di aver saputo che nessuno possedesse l'enorme monte: riportava, dunque, di essere a conoscenza del fatto ma senza aggiungere alcun dettaglio. Solo una breve affermazione, ad un certo punto, rompe il suo monologo, senza alcuna attribuzione o denominazione, quasi spuntata dal nulla e che noi possiamo attribuire ad un ideale personaggio non precisato (forse un abbozzo di quello che sarebbe divenuto, successivamente, il carrettiere): «No. Nissün veul sta muntagna!». Successivamente, in ogni edizione il giullare racconta di come avesse cominciato ad approfondire la sua scoperta giorno per giorno servendosi con fatica delle proprie mani e dell'aiuto della moglie e dei figli, tutti intenti «a lavorar». Solamente in E^{03}, però, questa sequenza narrativa viene incrementata, aggiungendo notevoli dettagli che puntualizzano come il contadino sia giunto a comprendere la meraviglia celata nell'apparente aridità della scura terra della montagna. La narrazione, in questo modo, giunge così ad aumentare la meraviglia e la curiosità nella mente di chi assiste e legge, arricchendo il racconto con un tono addirittura fiabesco: persino la zappa, piantata la sera precedente a terra, il mattino seguente fiorisce. Dal mio punto di vista, ciò che Fo vuole comunicare, e con maggior efficacia nell'ultima edizione torinese, è l'importanza del lavoro umano. La montagna, per quanto peculiare e unica nel suo genere, mai avrebbe potuto rivelare le proprie risorse se non tramite il duro lavoro del contadino, che «ziórno pe' ziórno» e «lüne de lüne» si è con tenacia e determinazione preso cura di quello strano ed insolito terreno. Solo il lavoro dell'uomo, il sacro e antichissimo laborioso tocco della

mano sulla nuda terra è capace delle prodezze più fragranti e ancestrali: perfino di trasformare la «cagàda del diàvulo» in un Eden fruttifero. Il tema del lavoro è uno dei più cari a Fo, e non solo per quanto concerne *Mistero Buffo*. Esso è presente in molti dei testi che abbiamo letto e che leggeremo, soprattutto nell'idea dell'emancipazione dell'uomo rispetto ad un superiore. Gli uomini–personaggio che spesso incontriamo nell'opera desiderano lavorare in maniera indipendente, senza il controllo di un "Padrone": quella di lavorare *per* qualcuno è la preoccupazione più grande per il Cieco e o Storpio ma è anche ciò a cui si oppone il contadino protagonista di questo testo. La scoperta della montagna e dei suoi prodigi è un'epifanica rivelazione, un'occasione ghiotta per non dover più, come afferma il contadino in B^{73} «andar a lavorar, a trabajar ancora soto i altri», dal momento che, come aggiunge E^{03}, quella terra lui se l'è plasmata «zòla su zòla», facendola «spüdar föra a sapàde». Ma la fatica di questo contadino, è destinata a divenire vana: e purtroppo, come Fo vuole dal mio punto di vista raccontare e denunciare, questa è sempre stata e continua ad essere una resistente forma d'alienazione dell'uomo dal prodotto del proprio lavoro. Lavoro che qualcuno, nel corso della storia e delle società umane, ha sempre cercato di controllare; arte umana la quale, sin dall'alba dei tempi, è rimasta nelle mani di quei pochi che, tramite violenza e sopraffazione, sono stati capaci di soffocare i sacrifici e la fatica degli umili. Dario Fo li avrebbe comunemente definiti "Potere", e sono in questo testo rappresentati idealmente, dal mio punto di vista, dalle figure del Padrone (seguito e assistito dai Soldati, suoi fedeli esecutori e sostenitori), del Prete e del Notaio. Il primo, il Padrone, espressione del potere temporale e politico che, concretamente, soggioga gli altri due personaggi, rispettivamente rappresentanti del potere spirituale e del potere giudiziario. Il controllo che il Potere vuole esercitare su ognuno di noi, ci vuole dire Fo, è totale e non accetta pietà né sconti: dal corpo all'anima, e soprattutto attraverso il controllo del lavoro, elemento essenziale per la realizzazione di ogni essere umano. Se il dialogo tra il Padrone rimane sostanzialmente uguale (fatta eccezione per quanto accennato in tabella riguardo alla diminuzione dello scambio verbale dei due personaggi) le due figure che vedono aumentare notevolmente il proprio intervento sono quelle del Prete e del Notaio. Con più decisione e argomenti entrambi cercano di persuadere il povero contadino a cedere il possesso della rigogliosa montagna al Padrone: l'uno rivendicando in un breve monologo in latino volgare (espresso sulla scena in grammelot da Fo, come indicato dalla didascalia che lo introduce) l'autorità di

«Papa» e «Emperadór» (scissione netta dei poteri di contesto coerentemente medievale) sul fatto di «poxedére pruprietà de teretòrio»; l'altro, una volta srotolata «'na pergamena longa e scüra», pronunciando una lunga arringa sausoria al limite del *non-sense*, con l'unico obiettivo di riaffermare l'autorità del Padrone sulla questione del possesso della «deabòlega cagàda». In B^{73}, al termine di questi tentativi di convincimento, respinti sempre con fermezza dal contadino, il Padrone e i suoi Soldati distruggevano completamente la montagna, annullando gli sforzi del contadino e della sua famiglia. In E^{03}, e a mio avviso giustamente, si è preferito sopprimere l'intero avvenimento, procedendo immediatamente alla narrazione dello stupro della di lui moglie. Il momento è uno dei più strazianti del *Mistero Buffo*: per la seconda volta, dopo la Prima Madre (riferendoci alla denominazione che ne fa E^{03}) de *La strage degli innocenti*, una donna viene condotta alla pazzia a causa della violenza attentata dal Potere nei suoi confronti. In entrambe i casi (l'uno per l'uccisione del figlioletto, l'altro per una violenza fisica e sessuale) le due donne sono condotte alla follia. Nel *Mistero Buffo*, a mio parere, la follia costituisce un luogo metaforico in cui i personaggi, vittime della prevaricazione e della violenza, si rifugiano: essi, infatti, non possono più percepire il mondo come prima. Si isolano nella propria sofferenza e nella propria follia. Ecco allora che la Prima Madre de *La strage* crede di stringere tra le braccia il proprio bimbo scampato alla strage e invece stringe un agnello (poiché il figlio è stato brutalmente assassinato dai sicari di Erode), ed ecco che la Madre di questo nostro testo, di fronte agli occhi del proprio marito e dei propri figli innocenti (che per il dolore e l'umiliazione morranno di lì a pochi giorni) viene brutalmente stuprata e derisa dal Padrone e dai suoi Soldati. E non è un caso che, addirittura per volere di Cristo (che in questo testo compare per la prima volta astratto da alcun riferimento specifico o contestuale alla sua vicenda evangelica), il contadino divenga giullare, anch'esso figura ai "margini", stravagante, denunziatore del Potere e di un mondo iniquo ed ingiusto. Come vedremo, inoltre, la vera e propria figura del «Matto» sarà centrale in un "dittico" di testi che analizzerò successivamente: insomma, Fo stesso è giullare e Fo stesso, escluso dal mondo televisivo per ben quattordici anni (prima del fatidico 1977 e della trasmissione RAI del *Mistero Buffo*) è un "matto" che molti non vogliono e non sanno accettare. La visione che ci propone della società è atta a smascherarne i meccanismi contorti e illegittimi. Non è un caso che, dal mio punto di vista, la narrazione dell'intera opera sia affidata a lui (e in alcuni pezzi di cui parlerò più

avanti anche alla moglie Franca Rame) in qualità di "giullari"; come non è un caso che gli episodi della vita di Cristo, spesso narrati nell'opera tramite l'insolito e "sacrilego" occhio del Popolo, siano, nei loro momenti più significativi strazianti e violenti, affidati e associati alla follia, alla pazzia: a quello sguardo straniante ed escluso che però è l'unico, paradossalmente (sembra dirci Fo), a poter raccontare la verità. Un ulteriore punto sul quale vorrei soffermarmi riguarda l'ultima porzione del testo: l'incontro tra Cristo e il contadino. Egli, ormai sconfitto e solo in seguito all'abbandono della moglie e della morte prematura dei propri figli, decide d'impiccarsi. In questo punto, però, E^{03} si comporta in maniera sostanzialmente diversa da ogni redazione a stampa che la precede. Se da B^{73} in poi il contadino, riflettendo brevemente su ciò che gli era accaduto, decide di togliersi la vita, nell'ultima edizione torinese il personaggio instaura un breve e disperato dialogo con Dio. Un Dio che viene accusato per avergli dato il «dón de la tèra», riempiendolo di «speràngia» per poi non impedire, poco dopo, non solo che questo recente dono gli fosse strappato via, ma pure tutto ciò che aveva prima. Il contadino, che incolpa Dio di ciò che gli è successo, definisce il Suo comportamento come un «gran sbeffezzamento cruel». Egli si lamenta, infatti, di aver avuto l'occasione di «provare chi-lò, in tèra ol paradiso» per poi decostruire in un attimo questa meravigliosa e salvifica illusione. Nel testo precedente, quello de *Il miracolo delle nozze di Cana*, Gesù si comporta in maniera diametralmente opposta, seppur sulla base dello stesso tema. Il Figlio di Dio, per l'appunto, invita gli uomini a godere del paradiso che già sulla terra è presente senza aspettare in alcun modo e per nessun motivo il paradiso "promesso" quello che giungerebbe solo dopo la morte. Ebbene, se lo si guarda con attenzione, nonostante la somiglianza, le due azioni sono viste e descritte secondo due prospettive diverse. Il Cristo che Fo descrive, nel corso dell'intero *Mistero Buffo*, è prima di tutto un uomo, che, pur capace di miracoli meravigliosi, è più vicino alla terra che al cielo: ricordiamoci, infatti, che nel pezzo precedente è l'Ubriaco a cacciare l'Angelo, non viceversa; è la terra che caccia il cielo, lo allontana, è il profano che vince sul sacro. La prospettiva, dunque, anche in quest'ultima dichiarazione del contadino protende verso la figura di Cristo, non di Dio: Dio ha permesso la strage degli innocenti, nell'omonimo pezzo dell'opera, Dio ha permesso l'illusione della montagna. Cristo, invece, è colui che ha pietà degli uomini, anche quando non se lo meritano (vedasi la conclusione della *Moralità del Cieco e dello Storpio*), è colui che dona il vino a Cana (quasi come Prometeo donò il fuoco), è lui che,

come vedremo tra poco, salva la vita di un uomo che per colpa di Dio è condotto al suicidio, ma per merito del Figlio, di contro, rinasce in una nuova forma. Un altro curioso aspetto, riguarda una dichiarazione fatta da Cristo nei confronti del contadino: dopo essere stato ristorato assieme a due degli apostoli (che, si noti, in E^{03} diventano Pietro e Paolo rispetto ai Pietro e Marco delle edizioni precedenti), il Figlio di Dio redarguisce il protagonista per la sua ingordigia, rimproverandolo di non aver diviso quella terra ottenuta tra gli altri contadini che, come lui, avrebbero desiderato di non vivere sotto la costrizione di un padrone. Questo elemento è, nelle edizioni precedenti ad E^{03}, completamente assente, ma ciò è dovuto al fatto che, dal mio punto di vista, Fo voglia, oltre che concentrarsi sul tema dell'alienazione e della dinamica "servo – padrone", anche su quello dell'equa redistribuzione dei beni, della "comunione" di essi, a scapito del Potere, desideroso d'impossessarsene. E quest'idea della condivisione Gesù Cristo non la pone solo sul piano dei beni "materiali", vuole infatti che il contadino cominci a raccontare la propria storia anche ad altri che, come lui, hanno subito e continuano a subire le angherie e le malefatte dei potenti. Non si tratta più di una semplice "vendetta", per distruggere il padrone, schiacciarlo, come una «vesciga» che, privata del liquido al proprio interno, risulti «sgunfiada». Il ragionamento che traspare dalle parole di Gesù, in E^{03}, si fa decisamente più complesso e articolato: il contadino viene invitato, tramite il dono del "parlare", ad evangelizzare. Il racconto di un villano, per volere divino, si fa così «Evanzélo»: le parole di un umile contadino, si fanno sacre, poiché pronunciate dalla bocca di un giullare. La "Buona Novella" viene così associata a una manifesta denuncia della sopraffazione dei potenti ad opera dei deboli resi forti dal deliberato sostegno del Figlio di Dio. Ed ecco che l'arte del giullare, come viene descritta nel prologo di B^{73} de *Il miracolo delle nozze di Cana*, prevede «la fatica di immaginare». Prevede, come afferma in conclusione il villano di questo testo, infine giullare, la volontà di «desvegiàre çervèli dormiénti». Un ruolo, quello di "evangelizzare", che Fo sembra addossarsi in pieno: i prologhi "didascalici" del *Mistero Buffo*, i personaggi stravaganti che lo contraddistinguono, gli sguardi straniati e stranianti in esso proposti non sono che la riconferma di quanto Fo, giullare egli stesso, si prefigga l'obiettivo di raccontare una verità altra, quella dei suoi stessi personaggi; una verità spesso scomoda e per questo sconosciuta, che solo figure letteralmente "fuori dagli schemi" sembrano avere il diritto e la possibilità di raccontare.

Il prologo, proprio come il testo, è presente in ogni edizione a partire dalla *princeps* di B^{73}. Si possono evidenziare, nel percorso delle redazioni a stampa, due blocchi evolutivi: un primo, che da B^{73} conduce sino a E^{97} (e nel quale esso si conserva sostanzialmente identico, senza alcun tipo di modifica sostanziale) e un secondo costituito dalla sola E^{03} che ne propone una versione completamente rivista. Di certo mi è capitato anche in altri prologhi di notare un cambiamento evidente, ma in questo caso E^{03} non salva nulla della sua forma "originaria". L'*incipit* del prologo di B^{73} (che rimane invariato in ogni redazione che precede E^{03}) riporta un'interessante dichiarazione di Fo, che, per quanto probabilmente coerente con il 1973, risulta estemporanea per qualsiasi edizione ad esso cronologicamente successiva. L'attore, nella trascrizione riportata dalla prima edizione bertaniana, afferma che il pezzo che dì li a breve avrebbe recitato fosse un pezzo che, al tempo, aveva «recitato solo due volte»: il giorno prima e quello prima ancora. Come dichiara, d'altronde, l'Avvertenza stessa di B^{73}, la volontà dell'edizione è quella di riprodurre «nel testo una serata di spettacolo, tentando di conservargli l'immediatezza e la facilità della comunicazione».[16] La scelta che accompagna le ristampe Bertani del '74 e del '77 è quella di riproporre il prologo così come compare nell'*editio princeps*, senza alcuna modifica. Ciò che però sorprende, a mio avviso, è che (anche nel caso di questo testo), l'edizione del 1977, stampata successivamente alla proiezione televisiva dell'opera, scelga di basarsi ancora una volta sulla trascrizione di un prologo di quattro anni a sé precedente, senza osare alcuna modifica o integrazione. Osservando ed ascoltando con attenzione la versione che Fo propone per il pubblico televisivo ci si accorge immediatamente di essere di fronte ad un prologo che, pur rispettando i contenuti, modifica notevolmente i prologhi presenti nelle edizioni a stampa. Ed è forse ancora più significativo e sorprendente il fatto che l'edizione successiva al Premio Nobel, E^{97}, non applichi alcuna modifica né al prologo né al testo, fatta eccezione per minimi interventi di carattere paragrafematico. Entrambe le forme del Prologo presenti nella tabella di collazione, di fatto, rispettano però una struttura contenutistica abbastanza simile: una breve introduzione di carattere storico culturale che tratta del rinvenimento del testo e delle sue origini popolari siciliane viene seguita da una breve sintesi del testo. Elemento di fondamentale scissione tra le due "forme" che si registrano in collazione sta proprio nel fatto che E^{03} esasperi le dimensioni di questa sua seconda componente. L'ultima

[16] *Avvertenza*, in DARIO FO, *Mistero Buffo*, Verona, Bertani, 1973, p.5.

edizione torinese fornisce infatti una sintesi decisamente più estesa e dettagliata, anticipando molti elementi del testo che le sarebbe seguito arrivando quasi a raddoppiare il prologo, com'è evidente dalla collazione, e riportando in esso un'immagine che (come ho spiegato in un'apposita nota in tabella) le edizioni a lei precedenti riportavano all'interno della conclusione del testo a questo precedente.

III.5 La nascita del villano

Questo brano, come si vedrà nell'analisi, risulta intrinsecamente connesso al testo de *La nascita del giullare*: se nel paragrafo precedente si è parlato di un contadino che diventa giullare, qui si parla di un giullare sin dall'inizio; in entrambi i casi, però, è il giullare che ci racconta la storia. Inoltre, come accadeva anche nel previo monologo, anche qui ascoltiamo un racconto relativo ad una natività: se però nel testo antecedente si trattava della trasformazione di un contadino che diventa giullare, qui è un giullare che narra delle origini mitiche della figura del villano. L'uomo, affannato dalle fatiche, prega Dio affinché gli venga dato un concreto sostegno. Recandosi da Adamo il Padre celeste, però, ottiene un netto rifiuto: una costola gli era già stata rimossa per la crazione di Eva, non sarebbe stato diposto ad un'altra simile privazione: ecco che, dunque, Dio decide di ingravidare un asino. Non basta però la scelta dell'animale, di per sé umiliante, bensì la natività avviene non tramite un normale parto: il villano viene al mondo tramite un peto. Per ovvi motivi sporco e insudiciato, dunque, il villano viene lavato tramite una potente tempesta carica di pioggia, grandine e fulmini. All'interno del lungo racconto del giullare la parte più sostanziosa del testo è occupata dal lungo monologo rimato dell'arcangelo che, consegnando all'uomo il proprio servo, gli fornisce un lungo elenco d'istruzioni delle quali il neonato padrone dovrà far uso per gestire correttamente la vita stessa del villano. Come si potrà constatare nel commento, le varie edizioni propongono un inizio diverso per il testo, nonché propongono versioni assai differenti dei prologhi e commenti posti attorno ad esso. Fo, prendendo spunto dal *Detto del villano* dello storico giullare pavese Matazone da Caligano, riprende la tematica del peculiare racconto della nascita del villano la rende contemporanea, associandola come vedremo alla questione della lotta di classe e alla problematica dei meccanismi di prevaricazione attuata dal Padrone nei confronti dei propri lavoratori. Ancora una volta, dunque, dopo le conseguenze atroci narrate ne *La strage degli innocenti* e la cacciata dell'Angelo dalla scena da parte dell'Ubriaco ne *Il miracolo delle nozze di Cana*, assistiamo allo stravolgimento della percezione canonica del mondo celeste, protagonista, anche in questo testo, di azioni turpi e abiette. Insomma: Dio appare come colui che legittima lo sfruttamento; anzi, ne è il primo responsabile e, di conseguenza, potrebbe essere, nell'ottica di Fo, percepito come la causa prima, in questo testo, della differenza sociale tra gli uomini.

Bertani 1973[1]	Einaudi 2003
	La nascita del villano *Prologo*
Vedi foto n. 13[2]	
Si tratta di un'immagine tratta da una miniatura. È la rappresentazione di un pezzo di un famoso giullare: Matazone da Caligano. Matazone è un soprannome che vuol dire mattacchione (questa volta non è scurrile, come vedete ci sono delle eccezioni); Caligano, Carignano, è un paese vicino a Pavia. Il linguaggio, un dialetto dell'allora territorio di Pavia, è chiarissimo per noi lombardi; e, dico la verità, ho provato ad eseguirlo anche in Sicilia, ed arrivavano a capire tutto. Vedete: lassù c'è un angelo, qui il padrone, il signore, il signore delle terre, e qui c'è il contadino, o meglio il villano. Che cosa succede in questa rappresentazione? È il momento della consegna, al padrone, del primo villano creato dal Padreterno. La giullarata racconta dell'uomo che, stanco di lavorare la terra, dopo sette generazioni, va dal Padreterno e gli dice:	Nell'immagine ora proiettata sono rappresentati un angelo con le ali spiegate che si affaccia sul lato destro, che affida al suo padrone il servo appena creato: un villano malconcio che si appoggia a un grosso bastone. Questa miniatura ci porta alla memoria una famosa giullarata il cui testo si ritrova nelle pubblicazioni che trattano delle origini poetico-satiriche del volgare italiano. L'autore di questo testo è conosciuto come Matazzone o Mattazzone, Mattacchione da Calignano o da Carignano, un piccolo borgo della provincia di Pavia. Per quanto riguarda il tempo in cui fu scritto e sicuramente recitato, alcuni ricercatori indicano la data sicura prima del Duecento, altri propendono per il Quattrocento. Il monologo è scritto in un lombardo primordiale con termini propri dell'ambiente agreste, un lessico specifico da contado. La giullarata inizia con una lamentazione dell'uomo, figlio di Adamo, che ricorda a Dio la promessa di un aiuto e di uno sconto di pena trascorse le sette generazioni sette:

[1] LC *omittit*

[2] L'immagine alla quale fa riferimento l'indicazione si trova nelle prime pagine di B^{73} e ciò vale anche per le due Bertani successive: B^{74} e B^{77}. E^{97}, invece, riporta in questo preciso punto l'immagine stessa. La didascalia che accompagna l'immagine nelle prime pagine delle Bertani (o, nel caso di E^{97}, all'inizio del testo del prologo) è la medesima che utilizza E^{03} (come si può notare nella seconda colonna della tabella); fatta eccezione per la dicitura «Immagine 13» che, in ogni edizione ad essa precedente, compare nella forma «Foto 13».

«Senti, io non ce la faccio più *a soffrire la fatica in questa maniera, devi alleviare la mia fatica.* *Mi* avevi promesso che avresti *rimediato in qualche modo!»* *«Come non ho rimediato?!», dice il Padreterno, «ti ho dato l'asino, il mulo, il cavallo, il bue...»*	« Il tuo castigo è stato davvero pesante: lavorare la terra mi abbrutisce e la mia donna invecchia anzitempo! , trascorse sette generazioni sette, mi concesso un aiuto!» E il Padreterno: «E non è forse stato un aiuto regalarti l'asino da caricare di ogni sacco, il bue che trascina l'aratro, il cavallo da porre tra le stanghe dei carri?» «Sí, - ribatte l'uomo, - ma sempre a me tocca spingere l'aratro, sollevare i sacchi e condurre il cavallo. Io ti chiedo qualcuno che mi sostituisca in queste fatiche, cosí che io possa governare, godere i frutti del suo lavoro e riposare!»
«Eh sì, ma sempre io devo spingere dietro l'aratro, dice l'uomo, sempre io devo andare a remondare la stalla, sempre io devo fare i lavori più bassi, come mettere lo sterco nei campi, mungere, ammazzare il maiale... Io vorrei che tu mi creassi qualcuno che mi aiutasse in tutto e per tutto, che mi sostituisse anzi, e io potrei finalmente riposare!» «Ah, *ma* tu vorresti un villano!» *«E chi è?»* *«È proprio uno di quelli che vorresti tu... D'altra parte non lo puoi conoscere, non l'ho ancora creato! Vieni, andiamo a crearlo adesso...». E vanno da Adamo. Appena Adamo vede arrivare il Padreterno assieme ad un uomo, zac!* si *mette* le mani intorno al torace e urla: *«No,* basta*,* io di costole non ne mollo più!».	« ho capito: «Chi è 'sto villano?» «Se non l'ho ancora creato, come lo puoi conoscere. Vieni... andiamo a metterlo al mondo... andiamo da Adamo». Come Adamo vede arrivare il Padreterno accompagnato a un uomo, subito sospetta che si voglia ancora usare di lui, porta « Signore ho già pagato con la nascita di Eva!» - ammette - adesso come risolvo, io?» gli fulmina un'idea, ché per quello lui è un vulcano: sollevando la mano e il ventre dell'asino, all'istante, ingravidato.
«Ecco, va be', hai ragione anche tu, *dice* il Padreterno, ma *cosa posso fare?».* In quel momento passa un asino, e al Padreterno *viene* un'idea: fa un gesto con le dita, e l'asino si gonfia. Rimane *incinto*.	

Ecco: da questo *momento seguo* il testo *originale*. *È* Matazone da Caligano *che parla - esiste un testo stampato in una forma un po' diversa da questa, che è stata ricostruita mettendo insieme vari frammenti, per dare maggiore continuità e logica al testo.*

Immagine 13. «La nascita del villano» (da un manoscritto del Trecento).

punto recito in volgare lombardo. Il giullare è , ma mi sono permesso di arricchire la fabulata originale inserendo brani e passaggi grotteschi tratti da Bescapè e Bonvesin de la Riva, il tutto condito di detti, proverbi della tradizione popolare padana e canzoni del Medioevo. Inizio dal momento in cui il Signore scorge l'asino e lo ingravida.

La Comune[3]	Bertani 1973	Einaudi 2003
LA NASCITA DEL VILLANO	LA NASCITA DEL VILLANO[12]	La nascita del villano
As reconta int'un liber ormai desmentegà, che pasadi set volt set genarasiun del gramo di' de la descasciada d'ol paradis, l'omo, stufo desperà per tanta fatiga che ghe tucava per campà, l'è 'ndait in la presenza de Deo, in la persona, e l'ha scomensà a piagnì e 'mplural che ghe mandase quajcuno a darghe una man, a fa i lavur d'la tera che lu de par lu solengo, no ghe la faseva pu. *«Ma no ti g'ha sforse i aseni e boj, par quel?» g'ha respundit Deo.* *«Ti g'ha reson segnor pater noster... ma sora a l'aratro ghe dobiemo starghe noi altri omeni a sping 'me i danati. E i aseni no ie' capaz de podar vigne e no i riese a impred a mung i vache per tanto che gh'insegni. Insci' che in'az ol temp, vegnum veci noialtri per fatiga e le nostr done sfiorisen che a vent'ani le son de già paside».* *Deo, che l'è tanto bon, a sentì sti robi ol s'è fait tor de cumpasion e la dit in un sospir:* *«Bon... vardarò de crearve sui do pie una creatura che av poda 'gni giò a scargarve de sta pena».* *Da spo' l'è andait de corsa de l'Adamo:*	*Segnor*[13] *Pater Noster* *i è* *imprend* *innanz*	

[3] Il testo, come spiegato nel capitolo relativo alla descrizione delle varie edizioni a stampa, non è databile. È di certo posteriore ad NS[69] (di certo l'edizione di riferimento per questa ristampa e rispetto alla quale aggiunge questo e un altro testo) ma anteriore a B[73]. Per questo, non si pone una data, ma si indica come datazione potenziale il periodo compreso tra l'anno 1970 e il 1971.

[12] Si segnala che sia le Bertani che E[97] seguono con grande precisione LC, fatta eccezione, ovviamente, per le singole varianti segnalate in collazione e la notevole aggiunta presente in questa colonna al centro del testo.

[13] Si segnala che, ogni qual volta LC riporti la grafia «segnor», «segnur» o «signur», B[73] introduce la corrispettiva variante con la lettera maiuscola. Per questo motivo, fatta eccezione per questo primo caso, si è reputato di tralasciare le seguenti simili casistiche.

«Sent Adamo, fam un plager, valza su la camisa che gho de trat foera n'a costula che g'ho besogn par un speriment». *Ma l'Adamo a sentì sta noeva l'é stciupad a caragnà: «Segnur pietà che te' m'ne' già tolta veuna de costula per fa nass la mia sposa, l'Eva traditora... se adess t'am privet d'un'altra costula anc'mo' no ghn'avrò asé par ingabiarme ol stomego, a me sboteran foera toti i frataj me on balon!».* *«Ti gha reson anc ti» l'ha biasegà ol segnor gratandose in testa, «as gho de fa?».* In quel *menter pasava de liloga* un aseno *e al segnur gh'ait fulmenà un'idea, che par quel, lu l'è un vulcan: la fait un segn invers a l'aseno e quel de bota ol s'è sgiunfà.* Pasà i noev mesi, la panza de la bestia l'era ingrusida de sciupà... se sent un gran frecas, l'asen ol tra una slofa tremenda e con quela salta foera ol vilan spusento. «Ohi che bela natività!». «Cito ti» in de quel vegn oltra un tempural diluvi e giò acqua reversa *a el* fiol de l'asino e poe grandina e tormenta e fulmeni e tuti sul curpason del vilan, parchè ol se faga de subit coscienza de la vita che ghe se presenta. Na' volta che l'è ben netad, riva giò l'angel dol signur ol ciama l'omo e ol ghe dise: «Par ordine del segnur, ti, da sto momento ti serà patron e magior e lu vilan minor»[4].	*m'n'è* *capon scanat!* *l'ha*	mumént, varda ti l'ucasiún, pasa de lí che ol va intórna bighelón... al Signúr ghe végn 'na 'spirasiún, ghe fulminà 'na pensàda ol valza 'na man sura 'sto corpaciún e TRACK!, a l'àseno in un bòto ghe se sgiónfia la panza de stciopà. Per parlà stcèto ol resta ingravidad. Commento di un ascoltatore del fabulazzo. al «Par ordine del Segnúr, ti, da 'sto momento, ti serà patrón e majór, e lü, vilàn minór.[16]

[4] A partire da B^{74} la chiusura del discorso diretto viene positicipata dopo «pisà» dato che, nelle Bertani, a seguito di quella parola, vi sarebbe stato il lungo intervento autobiografico di Fo il quale, non solo non è presente in LC ma viene anche completamente ridimensionato da E^{03} e posto a conclusione dell'intero testo.

[16] Da LC, sino ad E^{03}, non vi è stata alcuna modifica sostanziale, se non la riproposizione del discorso diretto di LC in quattro versi separati. Per questo motivo, come ho fatto anche per la ninna nanna della *Strage degli innocenti*, ho preferito riportare il testo per intero ma nella nuova disposizione che gli è stata conferita. Si noti inoltre

«Mo est stabilicto et cripto[5] che sto vilan debia aver par victo pan de crusca con la scigola cruda faxoj, fava *alesa* e spuda C'ol debia dormir sora a un pajon ché d'ol so stato as faga ben rason Da po' che lu l'è nato snudo Deighe un toco d'canovazo crudo De quei c'as dopra a insacar sarache parchè ol se faga un bel par de brache Brache spacà in d'ol mezo e dislasà che n'ol debia *pard* trop ol temp in d'ol pisà	perd *Sembra proprio di ritrovarci con i padroni di adesso! Andando in giro per l'Italia, ci capita continuamente di incontrarci con la realtà di fatto. Per esempio, siamo arrivati a Verona, e c'erano delle ragazze in teatro con dei manifesti che avevano anche appeso ai muri, erano in sciopero. Erano in sciopero perché il padrone aveva proibito di andare al gabinetto. Cioè, una sentiva il bisogno... «Scusi, posso?» «No... e no!». Dovevano andare tutte al gabinetto alle 11,25: driiiin, e pipì. E chi non aveva bisogno, basta, turno dopo. Erano in sciopero per ottenere il privilegio di fare pipì quando ne sentivano impellenza. Non so come sia andata a finire la questione. Però, il massimo del grottesco rimane il fatto avvenuto alla Ducati di Bologna, una fabbrica molto grande, di grande importanza, classe internazionale. Ebbene, che cosa è successo? I*	lèsa

che non vi è più chiusura del discorso diretto, coerentemente con quanto B[74] sceglie di fare (e così B[77] ed E[97]) poiché anche queste parole vengono comprese nel medesimo discorso in rima dell'angelo di cui fanno parte i versi successivi.

[5] B[73] sopprime le virgolette basse che aprono il testo in rima.

	proprietari, lì non c'è «il padrone», ma i padroni, hanno deciso di tagliare corto col tempo concesso per andare al gabinetto. Chi ci stava sette minuti, chi quattro, no, basta! Hanno litigato anche con i sindacati, c'è stata una lotta tremenda, a un certo punto hanno deciso. Proprio un colpo secco: *«Due minuti e trentacinque secondi sono più che sufficienti per fare i propri bisogni... in totale». Ora, detto così, sembra normale, poi uno pensa: «Beh, avranno fatto degli studi, si saranno consultati con dei tecnici...»* *Invece, vi assicuro, credete alla mia parola, è un record! Due minuti e trentacinque secondi: un record! Tanto è vero che gli operai mica vanno così... si allenano a casa! Se voi non credete che sia un record provate personalmente, prendete dei libri interessanti, aspettate una giornata buona, prendete qualche disco hawaiano, ve lo consiglio: guiahmun! Aiuta molto. Ebbene, vedrete, è impossibile! È impossibile, soprattutto quanto tu hai la psicosi del toc... toc... toc... Sì, perché in ogni gabinetto della Ducati c'è un orologio. Come uno entra, subito, toc... toc... toc... Ora il tremendo, il grottesco della situazione è che uno pensa: «Come verrà stabilito il tempo? Quando scatterà?». S'immagina naturalmente che l'operaio entri nel gabinetto e (**mima l'entrata**) to... ta... tata... prende un bel fiato, aaah... come quando uno si butta nell'acqua gelata e poi... (**mima**) toc... toc toc toc (**fischio**) uhjj... gni... No! neanche per idea: perché, è logico se scatta il congegno vuol dire che c'è un pulsante sotto l'asse, no? e quindi, se uno s'appoggia all'asse schiaccerà il pulsante e farà scattare l'orologio marcatempo. Ma il padrone sa che l'operaio è furbo,*	

	svelto, sa che non si appoggerebbe mai all'asse, ma che se ne starà sulle punte... e non tocca!... resiste delle ore senza toccare. *«E no, allora io ti frego». Lo scatto non sarà sotto l'asse, ma sulla maniglia! E appena l'operaio appoggia la mano sulla maniglia, scåtta il congegno elettrico, toc... toc... toc... toc... «maledette bretelle che non... orco giuda... la carta...» (**fischio, poi, rivolto alla tazza**):* *«Scusi per il disturbo ». Allora ecco dove sta il problema dell'allenamento: bisogna arrivare sciolti nei movimenti, liberi al massimo... Quindi per prima cosa: via i pantaloni. I pantaloni già piegati sulla spalla... stanno anche bene... sembra una mantellina no? liberi! la camicia alla bajadera (**il tutto è mimato**), se non ci si imbraga, e soprattutto non incominciare a dire: «Oh Dio... (**cerca di coprirsi davanti**)».* *Bisogna fregarsene, senza questioni di pudore cretino. C'è un grosso studioso tedesco, Otto Weininger, che ha fatto degli studi straordinari su questo problema: ebbene, hanno scoperto che è l'atteggiamento pudico che determina negli altri la consapevolezza che uno è nudo.* *È logico, uno va in giro così (**mima uno che si copre con le mani i genitali e il sedere**) e subito viene segnato a dito: «Oheu... uno nudo!! Mamma guarda, uno nudo!». Ma se uno si libera di questa pudicizia idiota e se ne sta tranquillo, chi se ne frega! Nudo, bello, tranquillo, sparato... la gente dice: «Oh, guarda, un conte!».* *Ecco allora che l'operaio deve diventare conte, quando va al gabinetto; e deve imparare anche, oltre ai ritmi del*	

	*cottimo, quello del gabinetto. Sono ben diversi, ma fondamentali (**mima saltellando l'operaio che entra nel gabinetto e si siede**) un... due... tre... Una danza!* *Ma torniamo alla storia del villano e sentiamo che cosa consiglia l'angelo al padrone del villano nel momento che glielo consegna.*	
par insegna d'ol so casat zentil metighe in spala vanga e badil Fal'andà intorna semper a pie biot che tanto niun ol te dirà nagot De zenaro daghe un furcun in spala E cascialo a *remundàt* la stala De febraro fa che ol suda nei campi a franger i zol ma no fat pena se ol ga i fiac al col se ol 'gnirà impiegnid de piaghi e *cali* ag *n'avrà* vantagio *ol to* caval liberat di moschi e di tafan che toti 'gniran a sta de casa d'ol vilan Ponighe 'na gabela su omnia roba ol faga métighe 'na gabela infine a quel che caga De carnoval laselo pur balar e pur cantar che ol sàbia de legrar ma poch, che no s' debia smentegare co l'è a sto mundo par fatigare Anco de marzo falo andar descalzo faghe podar la vigna c'ol se càti la tigna Del mese d'avrile c'ol stia in del'ovile co' e pegore a dormir dormire desvegiato Che ol luvo el s'è afamato	remundà cal	n'avràn i tòi

Se l'afamato luvo vol torse qualche armento as' tolga ol vilan pure che mi no me lamento Mandalo a ranzar l'erba de majo con le viole ma varda che no se perda corendo le bele fiole Le bele fiole sane n'importa se vilane fale balar distese con ti,[6] par tuto ol mese Das po' che at' gnira noiosa daghela al vilan in sposa In sposa già impregnida che no 'l debia far fadiga De zugno a tor scirese, fait che ol vilan vaghi su i arbori de brugne de peschi e de mugnaghi ma in'anz parchè no debia sbafarse le più bele faghe magnar la crusca che 'ag stopi le budele de lulio e de *l'avosto*	l'agosto	
Col caldo che at manda a rosto per farghe pasar la set daghe de bevar l'azet e s'ol biastema *d'inrabiat*		d'inrabít,
no te casciar de so' pecat Che ol vilan sia bon o malnat sempr a l'inferno lé destinat D'ol mese de setembre[7] par farlo ben destendre mandelo a vendemiare		
ma inanz *fale* ben schisciare		le üghe a torcinàre e i graspi co i rèsta a lü fali donàre fali

[6] Da B[73] in poi il verso viene qui spezzato andando a capo.
[7] Da B[73] in poi il verso viene qui spezzato andando a capo.

che no'l se poda *s'imbrigare* D'otuber bel, faghe mazà ol purscel E a lu par premio lasighe i budel Ma non lasarghe proprio tute che vie bone par sacar salsize Al vilan laseghe i sanguinazi che i é venenusi e intosigazi I bon parsuti stagni lasighe a quei vilani lasegheli da salare da po' fali menare a la casa de ti[8] che ol sarà un gran bel magnare De novembre e ancor dezembre Ch'ol fredo nol' deba ofendre par farlo descaldare mandelo a caminare mandelo a taiar legna e fa che speso vegna ch'ol vegna carigado che no l' gnirà infregiado e quando as presa al fogou càsalo in altro logou casalo fora de *l'us* che ol fogo ol rimbambis se fora ol piov de spesa digh' che vaga a mesa in gesa l'è riparà[9] e ol podrà anch pregà pregà per pasatemp che tanto ghe vegn nient	imbriagare *l'üs*	che cont quèl vin de sguazza l'üsc

[8] L'inizio del verso sino a questo punto viene anticipato da E^{03} a conclusione del verso precedente.
[9] Da B^{73} in poi il verso viene qui spezzato andando a capo.

(che tant no gh'n 'avrà salvament)[10] che l'anema no ghe l'ha e ol Deo *nol po'* scultà e come podria aveg l'anema sto vilan bech se l'è 'gni foera d'un aseno con t'un pet.[11]	[14] *Voglio velocemente soffermarmi su un particolare: la storia dell'anima. Dice Matazone: «Tu, villano, non puoi avere un'anima in quanto sei stato partorito da un asino». Ebbene, è quasi un consiglio ad accettare questa condizione, a non accettare l'anima: poiché l'anima costituisce il pretesto per il più grosso ricatto che si possa fare. È quanto sostiene Bonvesin de la Riva*	no' 'l pòl L'allusione sarcastica, di origine patronale, che definisce il villano privo d'anima e quindi più simile a un animale che a un essere umano, ci fa venire in mente un altro personaggio che nasce dalla fantasia popolare, e cioè l'uomo selvatico. Una specie di troglodita scatenato che ritroviamo spesso fra le maschere durante il carnevale, nelle farse medievali rappresentate, sia in campagna che nelle città, a opera del popolo minuto. Il buffo *homo selvaticus* era ben noto a Tristano Martinelli, il comico della Commedia dell'Arte che, alla fine del Cinquecento, creò in Francia la maschera di Arlecchino. Infatti, l'Arlecchino primordiale non si esibisce con saltelli e capriole aggraziate alla maniera dello Zanni goldoniano, al contrario si muove e agisce con zompi e gutturalità da scimmia triviale e aggressiva. In uno dei primi canovacci, Arlecchino defeca nel bel mezzo del palcoscenico, va palpeggiando, spudorato, ogni donna che è in transito, perfino un prete che scambia per una femmina, per via del sottanone. Le maschere della Compagnia che agiscono con lui sul palcoscenico: Pantalone, Brighella, Smeraldina ecc.,

[10] Le parentesi vengono soppresse da B^{73}.
[11] B^{73} introduce coerentemente il punto interrogativo, dato che, a partire dal penultimo verso, il testo formulava effettivamente una domanda. Si noti, inoltre, che in questo punto LC, avendo aperto le virgolette basse all'inizio del testo in rima, avrebbe dovuto chiuderle ma, probabilmente per un refuso, se ne dimentica.
[14] L'immagine viene introdotta da B^{74}, e rimarrà sino a B^{77}: già con E^{97} verrà soppressa.

	nel Rispetto tra l'anima e il corpo[15]*: «Ringrazia Dio, anima, di non avere il sedere, perché te lo riempirei di pedate: tu sei il mio piombo, io non posso volare perché mi pesi addosso». Perché, questo rifiuto dell'anima? Perché è il più grosso ricatto cui il padrone possa ricorrere contro di noi. Nel momento della disperazione uno potrebbe anche dire: «Ma che me ne frega, un minimo di dignità, io la coltellata gliela dò a questo padrone bastardo!».* *E allora il padrone, o il padrone attraverso il prete:* *«No! Ferma! Ti vuoi rovinare? Hai sofferto tutta la vita e adesso che hai la possibilità, tra poco crepi, di andare in paradiso, perché Gesù Cristo te l'ha detto, tu sei l'ultimo degli uomini e avrai il regno dei cieli... Ebbene, vuoi rovinare tutto? Calmati, stai tranquillo, non ribellarti!... e aspetta dopo. Io sì, perdio, sono rovinato! Io sono il padrone, per la miseria! E cosa mi ha detto Gesù Cristo? "Tu non entrerai mai nel regno dei cieli, tu sei come il cammello (o meglio il cameo, che è la fune delle navi), che non passerà mai attraverso la cruna di un ago...". L'hai capita la fregatura? Per forza devo farmelo qui, un piccolo paradiso. Ed è per questo che mi dò da fare a tenerti sotto, a schiacciarti, a derubarti: ti porto via anche l'anima, certo! Io voglio il mio piccolo paradiso, piccolo ma tutto per me, subito, per il tempo che sto al mondo. Beato te che ce l'avrai tutto quanto, il Paradiso! Dopo, è vero, ma per l'eternità!...».*	esprimono a quel diabolico Zanni simpatia e tenerezza, così come il pubblico di Corte, comprese re e regina, accolgono con gran risate e applausi i lazzi scurrili e surreali di Arlek, Arlequine, Arlecchino. Ma ecco che pian piano, il «selvatico Zanni» si addomestica, si trasforma in un essere più umano, quasi civile, dimostra di avere idee proprie, originali. A questo punto Arlecchino non interessa più, non diverte... anzi è fastidioso. Infatti, quando al fine si presenta educato, a chiedere cibo... ecco che viene preso a pedate da ognuno e scaraventato fuori dalla scena. Un tema che s'addice benissimo a una commedia dei nostri giorni. Ritornando alla «Nascita del villano» sembra proprio di ritrovarci con certi imprenditori del nostro tempo! Andando in giro per l'Italia, ci capita continuamente di incontrarci con realtà a dir poco grottesche. Per esempio, arrivati a Verona per uno spettacolo, ci siamo ritrovati con il teatro completamente decorato di striscioni e grandi manifesti che un centinaio di ragazze avevano appiccato su ogni parete. Le scritte denunciavano la loro situazione in fabbrica. Erano tutte in sciopero per protestare contro il proprietario della tessitura che aveva imposto un orario unico per i bisogni corporali delle lavoranti. Cioè, una sentiva un'impellenza fisica: «Scusi, posso?» «No... e no!» Dovevano andare tutte al gabinetto alle 11,25: DRIIIIIN, e pipì. E chi non aveva in quel momento bisogno, basta, il turno dopo: 17,10. Avevano

[15] Il titolo era in corsivo originale.

		minacciato di occupare la fabbrica pur di conquistare il diritto di mescita a orario libero. Quella sera con il pubblico e le ragazze in sciopero abbiamo scritto una canzone che poi abbiamo eseguito in *Ci ragiono e canto*[17]. Se permettete ve la proponiamo. Signor padrone non si arrabbi. Signor padrone non si arrabbi che al gabinetto vorrei andare. Ci sei stato l'altro ieri tutti i giorni ci vuoi andare mi vuoi proprio rovinare la catena fai rallentare. Signor padrone ci prometto che da domani non ci vado mangio solo roba in brodo e farò solo pipì la faccio qui! Vai, ma sbrigati in tre minuti come è scritto nel contratto non si fuma al gabinetto né si legge «l'Unità» c'è il periscopio che ti vedrà. Sei secondi per arrivarci sei secondi per spogliarti tre secondi per sederti viene il capo a sollecitarti

[17] In questo preciso punto l'edizione Einaudi riporta questa nota a piè di pagina contrassegnata dal numero 1: «*Ci ragiono e ci canto*, spettacolo di canti popolari realizzato da Dario Fo, con la collaborazione del Nuovo Canzoniere Italiano, nel 1966: Teatro Odeon di Milano».

		non ti resta che sbrigarti tre secondi per alzarti due secondi per vestirti se hai fortuna puoi pulirti e corri subito a lavorar a lavorar a lavorar.

Il testo de *La nascita del villano* è presente in tutte le edizioni fuorché NS^{69}. La sua *editio princeps* è LC, che lo porta per la prima volta nel mondo delle stampe; lo si trova, poi, in ogni altra edizione sino ad E^{03}: B^{73}, B^{74}, B^{77} ed E^{97}. Il testo ha una struttura del tutto singolare, poiché, diversamente da altri del *Mistero Buffo*, non è costituito solamente dalla parte dialettale ma, a partire da B^{73}, è stato arricchito con alcuni "intermezzi" in italiano, nei quali Fo riporta, come vedremo, alcuni spunti autobiografici molto interessanti che hanno l'obiettivo di attualizzare alcuni elementi del pezzo. Sia le Bertani che le Einaudi apportano, seppur in maniera diversa, notevoli modifiche al testo di LC che rispetto ad esse, come si può notare, non solo è privo di prologo, ma nemmeno possiede gli "intermezzi" ai quali ho appena accennato. È oltretutto doveroso puntualizzare che, riguardo a queste "aggiunte" che avvengono nel corso del tempo, si possono identificare due "gruppi" tra le redazioni: uno contenente le Bertani ed E^{97} (pressoché identiche) ed uno costituito unicamente da E^{03} che, come spesso abbiamo visto accadere nelle nostre analisi, costituisce una tradizione a sé stante. Tuttavia è necessario, prima di affrontare l'analisi specifica dei suoi contenuti, precisare quale sia la peculiare struttura di questo traordinario pezzo. Rispetto ad altri momenti dell'opera, *La nascita del villano* è fortemente segnato dall'intervallarsi tra i momenti in cui Fo si immedesima nella recitazione e quelli in cui, bloccando la drammaturgia, si dedica al commento satirico e legato all'attualità. In LC nulla di tutto ciò è presente ma sin da B^{73} il cuore del testo viene improvvisamente interrotto da un lungo intervento dell'attore che racconta un episodio legato alla propria esperienza biografica. In E^{03}, invece, si sceglie di non interrompere più il testo e, almeno per ciò che emerge dalle stampe, si decide di posticipare qualsiasi commento o spunto autobiografico solamente dopo l'effettiva conclusione dello stesso. Ma, prima di inoltrarci in un'analisi più puntuale, ecco una tabella riassuntiva della struttura evolutiva del testo nelle varie edizioni:

<table>
<tr><td colspan="6">Evoluzione della struttura</td></tr>
<tr><td>LC</td><td>/</td><td rowspan="4">Introduzione nelle vesti di Matazone (più lunga)</td><td colspan="3">Lungo discorso in versi dell’Angelo</td><td>/</td></tr>
<tr><td>B[73]</td><td>P[1]</td><td rowspan="3">Inizio del discorso in versi dell’Angelo</td><td rowspan="3">Intermezzo autobiografico di Fo di carattere satirico</td><td rowspan="3">Conclusione del discorso in versi dell’Angelo</td><td rowspan="3"></td></tr>
<tr><td>B[74]</td><td>P</td></tr>
<tr><td>B[77]</td><td>P</td></tr>
<tr><td>E[97]</td><td>P</td><td></td><td></td><td></td><td></td></tr>
<tr><td>E[03]</td><td>P</td><td>Introduzione nelle vesti di Matazone (più breve)</td><td colspan="3">Lungo discorso in versi dell’Angelo</td><td>Intervento di carattere didascalico e racconto autobiografico di carattere satirico.</td></tr>
</table>

Come si può evincere dalla tabella qui sopra riportata, il testo recitato può essere diviso in due “porzioni”: la prima riguarda un momento in cui Fo si immedesima nel giullare Matazone da Caligano[2], potremmo dire “prestandogli” la propria voce; una seconda, invece, riguarda il momento in cui, a seguito della natività del villano, l’Angelo in qualità di messaggero celeste pronuncia un lungo discorso in rima sino alla fine del pezzo. Per quanto concerne il primo tra i due momenti, notiamo che la forma con la quale si presenta in LC rimane costante sino ad E[97]: poche sono le modifiche sostanziali e per lo più introdotte da B[73] (per quanto concerne le varianti di carattere paragrafematico, come in altri pezzi, è B[74] ad introdurle e sono per lo più legate all’accentazione). E[03], di contro, pur mantenendo questa prima porzione in cui è Matazone a parlare, la riduce drasticamente: in parte modificandola (soprattutto all’inizio), in parte rimanendo fedele alla versione di LC (nella sezione finale). Per quanto riguarda la seconda porzione testuale, quella in cui il messaggero celeste si esprime tramite un lungo e ritmato monologo in versi, essa vive di ben tre forme diverse: quella di LC, quella delle Bertani ed E[97] e, infine, quella di E[03]. LC, come si può notare, non associa al testo alcuna

[1] La «P» in tabella sta ad indicare la presenza del prologo che, come si può notare, riguarda solo le edizioni da B[73] in poi. Per quanto concerne le differenze sostanziali tra i prologhi delle Bertani ed E[97] rispetto alla versione proposta in E[03], si rimanda a fine capitolo.

[2] Ecco ciò che l’Enciclopedia Treccani riporta in merito a tale figura: «Giullare (sec. 13°), autore del *Detto dei villani*, satira contro il villano, rappresentato bestiale e disgustoso: il *Detto* va inserito nella lotta della plebe urbana artigiana contro il proletariato campagnolo, anche se utilizza temi proprî della satira aristocratica», https://www.treccani.it/enciclopedia/matazone-da-caligano/.

digressione autobiografica: come il discorso dell'Angelo comincia, finisce; senza alcuna interruzione o postilla. Il blocco "centrale" della tradizione evolutiva, vede B^{73} (nonché B^{74}, B^{77} ed E^{97}, che da essa traggono spunto) introdurre all'interno del testo di LC (al quale rimane sostanzialmente fedele) un lungo intermezzo nel quale Fo, bloccando il progredire della drammaturgia, apre ad una digressione riguardo una propria esperienza autobiografica. Vediamo di capire perché. Ad un certo punto, quasi subito in realtà (l'Angelo aveva infatti pronunciato appena un decimo del proprio monologo), compare questa coppia di versi:

> Brache spacà in d'ol mezo e dislasà
>
> che n'ol debia pard trop ol temp in d'ol pisà[3]

In questo momento l'Angelo sta parlando della vestizione del villano: egli dovrà essere fornito di un pezzo di canovaccio con il quale, solitamente, si insaccano le saracche[4] e con esso dovrà improvvisarsi un paio di «brache». Queste, come leggiamo dai versi, dovranno però essere rotte nel mezzo e slacciate, al fine di consentirgli di orinare senza perdere tempo. Fo, a questo punto, legandosi al concetto di non perdere «trop temp in d'ol pisà», decide di raccontare un fatto del tutto particolare, del quale è venuto a conoscenza, come afferma, «andando in giro per l'Italia». Giunto a Verona scorge nel teatro alcuni striscioni di protesta affissi da alcune ragazze che manifestavano per uno sciopero: il loro padrone, infatti, aveva loro «proibito di andare al gabinetto». Fo cita solamente lo sciopero di queste ragazze ma, poco dopo, parla di un altro caso simile, da lui definito «il massimo del grottesco», nel quale racconta che presso la fabbrica Ducati di Bologna i proprietari, arrivando persino a litigare coi sindacati, hanno deciso che, come riporta Fo, «due minuti e trentacinque secondo sono più che sufficienti per fare i propri bisogni… in totale». Nel seguito dell'intervento Fo accentua parossisticamente il fatto, commentandolo e immaginando in che modo l'operaio potesse cercare di evadere quest'assurda regola. Non sappiamo quando questi due eventi siano effettivamente avvenuti precisamente: di quello avvenuto a Verona parlerò alla fine del commento, ma

[3] Ho riportato i due versi nella forma specifica in cui compaiono in LC.
[4] Riporto, per maggior chiarezza, la definizione che del lemma riporta la Treccani online: «pesce conservato e venduto sotto sale o affumicato». Il termine possiede altri significati, ma questo è il quello con il quale Fo intende esprimersi. https://www.treccani.it/vocabolario/salacca_%28Sinonimi-e-Contrari%29/#:~:text=%E2%89%88%20ceffone%2C%20sberla%2C%20schiaffo.&text=salacca%20(region.,dallo%20scozz.

un indizio importante, come vedremo alla fine del capitolo, identifica il 1966 come data *post quem*. Per quanto concerne la data *post quem* per l'evento della Ducati, possiamo riferirci con la massima certezza al 1973. Nonostante sia difficile la datazione di LC (che comunque non può essere precedente al 1970) possiamo però affermare che di certo quest'evento dev'essere avvenuto tra il 1970 e il 1973. Non a caso è l'11 novembre del 1970 (un mese dopo la costituzione del «Collettivo Teatrale La Comune») quando Fo si esprime con forte chiarezza, come riporta B[74] nelle sue ultime pagine, «sulla prospettiva e sul significato del lavoro sul fronte culturale» che il collettivo si approntava ad attuare:

> mettere il nostro lavoro al servizio del movimento di classe, ma al servizio per noi non vuol dire infilarsi nel piatto già confezionato, ma contribuire al movimento, essere presenti, cambiare con esso, con le sue lotte e le sue reali esigenze.[5]

Un breve estratto dello spettacolo del 18 ottobre 1969 che ho avuto la possibilità di ascoltare, però, sebbene non sia determinante sul piano della datazione, fa emergere un dato molto interessante. In seguito ai due versi che ho riportato in precedenza, ed in seguito ad una fragorosa risata del pubblico, Fo afferma «sembra una battuta di certi padroni di officina oggi».[6] Un riferimento appena accennato, che di certo può riferirsi all'intero ambiente della fabbrica e al comune rapporto tra operario e "Padrone" e non ad un fatto specifico. Anche quest'indizio però non può renderci certi di quando effettivamente Fo sia venuto a conoscenza del fatto da lui descritto e approfondito nel suo intervento nel mezzo del testo. Ciò di cui possiamo essere certi è che, già nell'esordio milanese dell'opera, Fo alludeva esplicitamente, e senza alcuna riserva, al mondo d'oggi. Man mano che procede la nostra analisi, quindi, si rende necessario specificare un fatto che diviene sempre più evidente: il viscerale ed imprescindibile legame che Fo, nelle sue giullarate, vuole instaurare tra passato e presente. Solamente di uno dei due fatti possiamo avere una datazione più che sicura ma, per meglio comprendere cosa intendo, rimando alle pagine finali di questo commento.

---

[5] *Cronologia della produzione di Dario Fo*, in DARIO FO, *Mistero Buffo*, Verona, Bertani, 1974, p.202.
[6] Riporto il link tramite il quale si può avere accesso alla breve traccia sonora tratta da un vinile 33 giri del solo spezzone del testo da noi preso in esame https://www.youtube.com/watch?v=apvHPidiFEQ&t=126s.

Come afferma Marisa Pizza, in questo punto «Il racconto mitico cede allora il posto alla parabola satirico-politica»[7] e il fatto non ci stupisce. La gestazione stessa dell'opera, avviene nel cuore degli anni della contestazione, pur arricchendosi e modificandosi nel tempo. Di fatto sia NS^{69} che LC, in generale, non riportano mai i prologhi dei propri testi, decidono di riportare nelle stampe solamente i pezzi in sé e per sé, senza nemmeno la relativa traduzione in italiano corrente a fronte. Come ho evidenziato nelle altre analisi, solo a partire da B^{73} cominciano ad essere riportati i prologhi e, nel caso eccezionale de *La nascita del villano*, anche un "intermezzo" che, prendendo spunto dal testo in sé, tuttavia ne frammenta la drammaturgia. Se si guarda alle didascalie presenti all'interno dell'intero pezzo, tenendo cioè conto sia della porzione dialettale che degli intermezzi e delle postille che Fo compie, emerge un dato assolutamente sorprendente.

LC	B^{73}	B^{74}	B^{77}	E^{97}	E^{03}
Evoluzione delle didascalie					
/	8	8	8	8	1

Se si osserva con attenzione la tabella si può notare la presenza di due blocchi principali: LC ed E^{03} da un lato, le Bertani ed E^{97} dall'altro. Non assistiamo, come di solito avviene, ad un incremento costante e crescente delle didascalie nel corso del tempo (e che di solito trovava il suo culmine proprio in E^{03}) bensì ci troviamo di fronte ad una scelta che, di contro, conduce Fo ad un "ritorno al passato". Ciò che genera questa netta scissione della tradizione, se si analizzano le didascalie, è dovuto alla scelta di introdurre o meno nel testo l'intermezzo in cui l'attore si dedica alla digressione satirica sugli eventi delle fabbriche e delle contestazioni da lui narrati. Le didascalie, infatti, sono presenti solo ed esclusivamente nell'intermezzo: il testo dialettale, fatto eccezionale, non presenta infatti nemmeno una didascalia. Con E^{03} Dario Fo decide, dunque, di ritornare alle origini del testo e, come era avvenuto nell'*editio princeps*, sceglie di non interrompere la narrazione dialettale e di posticipare, come abbiamo visto, qualsiasi altro intervento alla fine del pezzo. Dal mio punto di vista è forse più efficace la scelta di E^{03}, che posticipa qualsiasi riferimento all'attualità e all'autobiografia (pur concernente elementi presenti nel mezzo del testo), e lascia, per così dire, "scorrere" la narrazione e il suo ritmo, che

[7] PIZZA, *Il gesto, la parola, l'azione. Poetica, drammaturgia e storia dei monologhi di Dario Fo*, cit., p.212.

abbiamo visto essere estremamente importanti: soprattutto, io credo, per un testo in cui, più che in altri, il ritmo è fondamentale, scandito dal ricorrersi melodico e concitato delle rime dialettali. L'unica didascalia presente in E^{03} si trova all'inizio del testo ma risulta irrelata e di difficile comprensione. Dal mio punto di vista potrebbe alludere ad un intervento che dalla platea, forse programmato e probabilmente in riferimento a ciò che il testo riporta successivamente con l'esclamazione «Ohi che bèla natività!». Secondo me, dunque, questo intervento, che nelle edizioni a stampa precedenti sarebbe stato immediato associare ad Adamo, E^{03} potrebbe averlo affidato ad un astante o, come lo definisce la didascalia stessa, ad un «ascoltatore del fabulazzo». A recitare il pezzo, per intero, è il personaggio di Matazone, al quale si potrebbe dire che Fo "presti" la propria voce: questa struttura, di fatto, riguarda anche i due pezzi analizzati precedentemente e traccia un significativo *fil rouge* strutturale tra i tre momenti. Alla centralità dell'Ubriaco si sostituisce, ne *La nascita del giullare* il contadino – giullare sino al nostro pezzo in cui a parlare è direttamente un vero e proprio giullare, che contrariamente ai due casi che lo precedono (simili tra loro poiché parlano di esperienze vissute in prima persona), non parla né raccontando in prima persona (descrivendosi come attante delle vicende narrate) né proponendo fatti autobiografici: il narratore di questo pezzo è un vero e proprio giullare di piazza, il compimento, potremmo dire, che porta alla massima evoluzione quella trasformazione a cui il pubblico era stato introdotto nella "nascita" precedente. All'interno del testo, di fatto, non abbiamo dei "personaggi" con battute a sé, ma personaggi che vengono raccontati e le cui battute, tramite discorso diretto, compaiono nella pagina a rompere il monologo incipitario del narratore – giullare. Queste figure non rimangono costanti nel tempo, ma a seconda delle cassazioni e delle eliminazioni che compie E^{03} alcune di esse rimangono impresse nella pagina, altre scompaiono completamente: esse sono Adamo, l'uomo, Dio, l'Angelo e il villano. Di queste in E^{03} rimane traccia solo delle ultime quattro: i due dialoghi tra Dio e l'uomo e tra Dio e Adamo vengono, infatti, quasi completamente soppressi dall'ultima edizione torinese, fatta eccezione per l'ultimo dialogo di cui rimane un brevissimo scambio di un intervento ciascuno. Al villano sia E^{03} che ogni redazione ad essa precedente si fa solo riferimento, egli non interviene in alcun modo nel testo: anche sul piano strutturale, oltre che sostanziale, la sua figura risulta unicamente dal punto di vista passivo, non gli è dato

spazio in alcun modo, viene privato di qualsiasi possibilità di espressione. Riporto qui di seguito una tabella riassuntiva del fenomeno:

Evoluzione delle figure citate nel racconto di Matazone		
	LC, B^{73}, B^{74}, B^{77}, E^{97}	E^{03}
Dio	Presente (6 interventi)	Presente (1 intervento)
Adamo	Presente (2 interventi)	Presente (1 intervento)
Uomo	Presente (1 intervento)	Non presente
Angelo	Presente (monologo rimato)	Presente (monologo rimato)
Villano	Presente (non parla)	Presente (non parla)

Se ci si concentra sulla sostanza del testo, tralasciando le sue eventuali interruzioni, si nota che esso rimane estremamente fedele a sé stesso. L'unica porzione testuale dove E^{03} interviene (e lo fa con un'evidente soppressione), è l'*incipit*, momento in cui Fo, nelle vesti di Matazone, ci porta all'interno della situazione per poi, solo successivamente, lasciare la parola all'Angelo. In questo punto l'ultima edizione torinese interviene sopprimendo ben 33 righi (se si guarda all'impaginazione di LC), una porzione decisamente considerevole. Tale eliminazione riguarda i dialoghi tra uomo e Dio e tra Dio e Adamo, che, come ho anticipato, l'ultima edizione torinese decide di non riportare a testo, principiando la narrazione dal momento specifico della natività del villano. L'assetto complessivo del monologo dialettale varia di poco, come ho accennato prima, ed E^{03} (come per il caso delle didascalie) non stravolge quasi in nulla la sua sostanza, se non, come si può evincere dalla tabella di collazione, aggiungendo un paio di righi verso la fine del discorso dell'Angelo. Anche questo fatto, di per sé, rende questo pezzo un *unicum*. Dal mio punto di vista ciò, però, non è casuale. Il fatto che il testo sia costituito nella sua maggior parte da una struttura rimata permette, secondo me, alla sua sostanza di sopravvivere con maggior facilità. La rima, infatti, necessita di un apprendimento mnemonico puntuale e che difficilmente va ad essere modificata: la variazione di un'unica parola all'interno di un singolo verso può arrivare a ripercuotersi come minimo nel verso precedente (o successivo) sino addirittura a modificare l'intero scheletro fonetico e ritmico. In sostanza Fo, nelle varie rappresentazioni, poteva avere una non definita (ma potenzialmente illimitata) possibilità di modificare la prosa dei suoi pezzi,

pur ricordando il canovaccio essenziale che li caratterizzava e alcuni loro elementi di base, immodificabili. Di certo, però, non gli sarebbe stato possibile né improvvisare una porzione rimata quale è il monologo dell'angelo di cui stiamo parlando ora, né modificarne la sostanza. Il fatto stesso di avere una conformazione molto più simile alla poesia che alla prosa, secondo me, è ciò che consente a questo pezzo di rimanere sostanzialmente costante nel tempo (e in ogni edizione), senza subire quelle modifiche di cui altri pezzi, come abbiamo visto, si sono resi protagonisti (specie per intervento di E^{03} che qui, di contro, per quanto riguarda il dialetto, risulta stranamente poco propensa all'innovazione).

Passiamo ora ad un'altra soglia testuale interessante: la conclusione del pezzo. In LC la chiusura del discorso rimato dell'Angelo corrisponde con la fine del testo; ciò però non accade né per le forme che il testo assume nelle Bertani ed E^{97}, né per E^{03}.

<table>
<tr><th colspan="4">I diversi finali del pezzo</th></tr>
<tr><td>LC</td><td rowspan="3">Conclusione del monologo dell'Angelo</td><td>/</td><td>/</td></tr>
<tr><td>B^{73}, B^{74}, B^{77}, E^{97}</td><td>Riflessione sull'anima del villano</td><td>/</td></tr>
<tr><td>E^{03}</td><td>Breve intervento didascalico riguardo le maschere della Commedia dell'Arte.</td><td>Rimando autobiografico di Fo</td></tr>
</table>

Come si può notare, a seguito della conclusione del monologo dell'Angelo i due "blocchi" di tradizione a stampa si comportano in maniera diversa. B^{73}, infatti, propone un discorso sul valore dell'anima e in che modo, basandosi su questa nozione, il Padrone può mantenere il controllo sul villano. Questo breve commento di Fo permette di collegare questo testo con i due testi ad esso precedenti: *Il miracolo delle nozze di Cana* da un lato e *La nascita del giullare* dall'altro. L'attore infatti, ci spiega che il ricordare al villano di possedere un'anima, sia esclusivamente un fattore di controllo su di esso; impedisce che l'uomo possa ribellarsi, arrivare allo scontro con il suo oppressore. Ricordarsi che esista effettivamente un Aldilà, al quale si possa accedere solo se liberi da ogni peccato, inibisce nell'oppresso qualsiasi anelito di libertà. Il pericolo di poter

macchiare le proprie mani con il sangue dell'oppressore, infatti, induce il villano a rimanere afflitto e vessato, in attesa di un mondo ultraterreno. Insomma: Fo descrive la religione e il culto dell'anima come un "calmiere" sociale, uno strumento nelle mani del Potere per evitare qualsiasi sommossa o sovvertimento dell'ordine precostituito dalla politica. Fo afferma che questa tesi sia presente anche nel *Rispetto tra l'anima e il corpo* di Bonvesin de la Riva[8], autore che dichiara, assieme al nome di Bescapè[9], essere stati una sua fonte importante nel processo di stesura del testo nella sua interezza. L'anima, quindi, è oggetto di ricatto e simbolo dell'illusione che il Potere costruisce al fine di mantenersi saldo e immobile, fuggendo ogni attentato alla propria stabilità. In questo testo, però, non abbiamo figure "eccentriche" quali l'Ubriaco o il contadino-giullare, abbiamo solamente la storia dell'oppressione e della sua nascita. Il villano viene descritto quasi come un essere a sé, creato direttamente dalla divinità, nato e destinato a morire nella medesima condizione, senza spiraglio o speranza che le cose possano per lui cambiare, senza possibilità di evoluzione o cambiamento. Anzi, l'Angelo si premura sin da subito, tramite un incessante e ritmico succedersi di ammonimenti, di suggerire all'uomo (destinato a divenire Padrone) tutti i metodi per far sì che il neonato subordinato continui a sottostare, soffrire, obbedire, senza via di fuga. Egli, ad esempio, dovrà nutrirsi unicamente di crusca e cipolla cruda: l'uno uno scarto, un sottoprodotto della macinazione; l'altro un elemento il cui odore genera repulsione in chiunque. Dovrà dormire sulla paglia e, come abbiamo visto, vestirsi di stracci che gli consentano di orinare con facilità, senza perder tempo. E seguono molte altre indicazioni riguardo non solo l'aspetto più fisico e corporeo della vita del villano, ma anche alla sua vita sociale:

[8] Riporto, in merito, parte di ciò che riguardo alla biografia essenziale e alla produzione di Bonvesin de la Riva afferma l'Enciclopedia Treccani Online: «Nato circa il 1240 a Milano; fu maestro di grammatica; appartenne al terz'ordine degli Umiliati; è ancor vivo il 5 gennaio 1313, già morto il 13 marzo 1315 […]. La produzione poetica di B. consta di oltre 8000 versi alessandrini, per lo più in quartine monorime. Sono tutti poemetti, che, per la forma, si possono dividere in contrasti e in volgari. I primi sono i più caratteristici. B. fa contrastare Satana e la Madonna, la Morte e l'Uomo, l'Anima e il Corpo, ora edificante e pauroso, ora satirico, ora grottesco, ponendo innanzi lo spettro della morte e dei terrori dell'altro mondo. In altri contrasti, benché l'intento moraleggiante traspaia, più vivo e libero si espande il piacere del raccontare […]» https://www.treccani.it/enciclopedia/bonvesin-da-la-riva_(Enciclopedia-Italiana).

[9] Con ogni probabilità Fo fa qui riferimento alla figura di Pietro da Barsegapa che, come indica l'Enciclopedia Treccani Online, fu un autore «lombardo vissuto nella seconda metà del sec. XIII; fu autore di un'opera poetica a carattere didattico, da lui stesso chiamata Sermone. […] Il cognome di Pietro è trascritto dai diversi studiosi con notevoli oscillazioni: Barsegapè, Bescapè, Bascapè […]. Egli possiede certamente una notevole e non comune conoscenza della materia biblica, dei Vangeli e delle Sacre Scritture in genere, dalle quali ha tratto il tessuto stesso della sua opera […]. https://www.treccani.it/enciclopedia/pietro-da-barsegapa_(Dizionario-Biografico)//.

lo si pure lasci ballare e cantare in libertà, purché non dimentichi che la sua vita sia dedicata unicamente alla fatica e al lavoro.

Gesù Cristo, per la prima volta nel *Mistero Buffo*, non compare mai nel testo: per la prima volta egli non è né personaggio né si fa allusione alcuna a nessun fatto della sua vita. Rimangono costanti però due figure celesti, e sempre secondo una connotazione prevaricatoria e negativa: Dio e l'Angelo, suo fido messaggero. Dio, non potendo più prelevare altre costole da Adamo, che, come descrive Fo ironicamente nel prologo, già si sarebbe risentito della creazione di Eva, decide di plasmare il villano nel ventre di un asino. La natività stessa del pover'uomo avviene nel segno della degradazione e della derisione: partorito tramite il peto di un animale e accolto subito dopo da pioggia, fulmini e saette, affinché «ol se faga de subit coscienza de la vita che ghe se presenta». Si può inoltre, dal mio punto di vista, instaurare un parallelismo linguistico tra quest'Angelo, venuto dal cielo a pronunciare le sue raccomandazioni, e l'Angelo de *Il miracolo delle nozze di Cana*: l'uno si esprime in un lungo monologo rimato, l'altro tramite un dialetto che si distingue per raffinatezza ed eleganza rispetto a quello più grossolano e ruvido delle parole dell'Ubriaco. Il messaggero celeste è anche in questo caso rappresentante del Potere e delle classi dominanti: la lingua e la forma con cui Fo sceglie che quest'Angelo si esprima sono evidenti simboli atti a distaccare la figura celeste dagli altri protagonisti dei suoi testi (prima l'Ubriaco, ora il villano). Quest'avversione dei personaggi di Fo per le figure celestiali, come vedremo, oltre ad essere un fattore comune in molti testi dell'opera, raggiunge il proprio apice in uno dei cosiddetti *Testi della Passione* (secondo una partizione strutturale dell'opera introdotta da B^{73} e non più presente in E^{03}), in particolar modo nel testo che figura in E^{03} con il titolo de *Maria alla Croce* e al termine del quale la Madonna, dilaniata dalla sofferenza nel vedere il proprio figlio patire sulla croce, si riferisce all'Arcangelo Gabriele con parole estremamente forti e struggenti:

> Gabrièl… Gabrièl… torna a slargàt i ali, Gabrièl… torna indré al to' bel ziél zojóso… no' ti gh'ha niénte a che far chi-lòga… in 'sta sgarósa tèra… in 'stu turménto mundo.

Insomma, ancora una volta si conferma la tendenza di Fo a rappresentare positivamente solamente Gesù Cristo e la Madonna, riservandosi invece, per Dio e per i suoi Angeli messaggeri una descrizione tutt'altro che positiva: simboli del Potere e motori

primi della sua perpetuazione. È Dio, infatti, all'interno di questo testo, colui che, di fronte alle richieste dell'uomo, affaticato dal lavoro dei campi, propone come soluzione la creazione del villano. È lui, nell'immagine che Fo vuole trasmetterci, ad essere la causa prima dell'ingiustizia che di lì a poco si sarebbe consumata e che, nel tempo, non avrebbe trovato fine. L'Angelo, suo ministro, disceso dal cielo subito dopo avrebbe poi pronunciato all'uomo ciò che era stato «stabilicto et cripto»; la schiavitù del villano è decreto celeste per volontà divina e per questo viene pronunciato tramite il calzante ritmo che assomiglia molto alla perentorietà delle leggi: un prospetto severo ed immodificabile.

Insolita ed innovativa, come si può evincere dalla tabella, è la scelta di Fo, a partire da E^{03}, di abbandonare completamente la conclusione scelta dalle edizioni precedenti per proporre un finale completamente diverso. In primo luogo l'attore-autore riporta un breve intervento didascalico riguardo il mondo della Commedia dell'Arte, in particolar modo istituendo un confronto tra il villano e la figura dell'*homo selvaticus*. Questo essere, tipico della tradizione carnevalesca, afferma Fo, «era ben noto a Tristano Martinelli […] che creò in Francia la maschera di Arlecchino». Parlando delle maschere in sé, Siro Ferrone afferma:

> Mario Apollonio ha visto in tutte le maschere «un travestimento diabolico», sopravvivenza metonimica dell'*homo selvaticus* medievale («mezzo uomo e mezzo bestia»), relitto ancora caldo di una tradizione in via di estinzione fatta di elementi pagani e naturali arricchiti di dati proverbiali provenienti dalle diverse culture popolari.[10]

Alla base di ogni maschera, dunque, vi sarebbe una matrice oscura e misterica che affonda le proprie radici nel mondo della cultura medievale. Tra tutte queste maschere, naturalmente, è presente anche quella di Arlecchino. A questa forma primordiale tipica anche dell'Arlecchino, afferma Fo, si sostituirebbe, nel corso del tempo, una figura più addolcita, destinata a non divertire più, a diventare addirittura «fastidioso». Il paragone è di certo calzante. Ma dal mio punto di vista però il confronto tra il villano e l'*homo selvaticus* regge solamente se si mette in evidenza un aspetto fondamentale. Il modo in cui il villano viene presentato è di certo negativo: egli, nato sotto il segno della tempesta

[10] SIRO FERRONE, *La Commedia dell'Arte. Attrici e attori italiani in Europa (XVI-XVIII secolo)*, Torino, Einaudi, 2014, p.13.

e della vergogna poco ha però a che vedere con l'orrore e il mistero che si celano dietro la figura dell'*homo selvaticus*. È necessario cioè puntualizzare che solo con ciò che esso diventa nella tradizione medievale si può istituire un paragone con il nostro villano: un essere ai margini della società, «privo d'anima e quindi più simile a un animale che a un essere umano». Ciò che Fo non descrive di questa straordinaria figura, matrice pagana e oscura di molte delle maschere della Commedia dell'Arte, è la sua sfumatura più cupa che le maschere, nel corso della loro evoluzione, hanno sempre intrinsecamente mantenuto:

> […] la maschera evocherebbe infatti una zona liminale tra il terreno e l'ultraterreno, fra l'al di qua e l'aldilà, tra la vita e la morte, rappresentando la soglia socchiusa verso l'orrido e l'assurdo […]. Ogni volta che la Commedia dell'Arte andava in scena quelle maschere rammemoravano al pubblico, tanto sbigottito quanto avvinto, il mistero di un viaggio eccezionale.[11]

Di seguito Fo, a concludere il pezzo in E^{03}, come anticipato in tabella, pone un riferimento autobiografico. Ancora una volta cita, come accadeva in B^{73}, l'incontro avvenuto a Verona con alcune ragazze manifestanti. La differenza sostanziale introdotta da E^{03} sta da un lato nel non citare, come invece precedentemente aveva fatto, anche l'esperienza della fabbrica Ducati di Bologna (qui completamente cassata); dall'altro di aver aggiunto un dettaglio curioso riguardo l'esperienza veronese. Se in B^{73} Fo si limita ad affermare di non sapere «come sia andata a finire la questione», l'ultima edizione torinese introduce, alla fine del pezzo, il testo di una breve canzone che l'autore afferma esser stata scritta «quella sera, con il pubblico e le ragazze in sciopero» che successivamente sarebbe stata eseguita in *Ci ragiono e ci canto*, che, come recita la nota posta a piè pagina in E^{03} (riportata anche a piè di pagina nella tabella di collazione), fu uno «spettacolo di canti popolari realizzato da Dario Fo, con la collaborazione del Nuovo Canzoniere Italiano, nel 1966: Teatro Odeon di Milano». Ciò ci fa capire non solo che l'evento fosse precedente al 1966 ma che Fo compia la particolare scelta di introdurre il testo di questa canzone non prima del 2003, dato il grande spazio che la narrazione dell'evento della protesta veronese aveva avuto nell'intermezzo delle Bertani e in E^{97}.

[11] *Ivi*, p.14.

Per quanto concerne il prologo potremmo individuare una prima parte in cui la versione di B^{73} (poi trasmessa alle altre Bertani e ad E^{97}) è molto diversa da quella proposta da E^{03} e una seconda dove, di contro, le due versioni sono abbastanza simili, o quantomeno, come si può vedere dalla collazione, è stato possibile effettuarne una sovrapposizione in tabella. Nella prima parte entrambi i prologhi, seppur in forma diversa, riportano un'introduzione storica del pezzo, facendo riferimento a Matazone da Caligano e alla contestualizzazione socio – culturale del suo testo, che Fo dichiara esplicitamente essere fonte primaria di questa sua giullarata. Entrambi i prologhi procedono, successivamente, ad una breve introduzione del pezzo in cui, in italiano Fo introduce la situazione tramite una breve sintesi e riproduce un accenno del dialogo sia tra Dio e l'uomo, sia tra Dio e Adamo. La vera differenza sta nella diversa scelta compiuta nella conclusione dello stesso. Se le Bertani ed E^{97} concludono i loro prologhi semplicemente ricordando il fatto che, di lì a poco, Fo avrebbe recitato il pezzo originale, in E^{03} l'attore aggiunge un'importante puntualizzazione. Egli nell'ultima edizione torinese aggiunge che la lingua del testo sarebbe stato il volgare lombardo e di essersi permesso di arricchire la giullarata «inserendo brani e passaggi grotteschi tratti da Bescapè e Bonvesin de la Riva, il tutto condito di detti, proverbi della tradizione popolare padana e canzoni del Medioevo». Dato che, nella sostanza, il testo in sé e per sé non cambia quasi in nulla, mi pare evidente che tali elementi fossero presenti anche nelle edizioni precedenti E^{03} ed è secondo me stato opportuno, per questo, inserire questa fondamentale puntualizzazione da parte dell'attore. Il quale di certo continua ad esprimere e rendere esplicito il proprio debito nei confronti del celebre testo del XIII secolo, ma ammette e specifica quanto di suo (o di altri autori) a questo storico pezzo, sia stato aggiunto. Un ultimo elemento sul quale vorrei soffermarmi, è la questione riguardante l'immagine. Come ho riportato nella tabella di collazione, essa la ritroviamo a testo non prima di E^{97} (e poi anche in E^{03}) mentre le Bertani vi fanno riferimento con una didascalia prima dell'inizio del prologo. Se si legge con attenzione il prologo, però, nelle edizioni precedenti ad E^{03} (che fanno quindi riferimento essenzialmente all'assetto strutturale impostato dalla prima edizione veronese), all'immagine Fo allude nell'inizio dell'introduzione. Egli, probabilmente indicando una proiezione della stessa sul fondo del palcoscenico, afferma, rivolgendosi agli astanti: «vedete» e, a seguire, la descrizione della stessa. Questo aspetto viene completamente a mancare in E^{03}. Ciò, a mio avviso avviene dal momento che se

l’edizione torinese porta alle stampe un testo in tutto e per tutto destinato alla lettura, B^{73} fotografa da molti punti di vista l’istantanea di uno spettacolo: un momento “vivo” di cui tende a conservare, di conseguenza, alcuni aspetti che, sulla pagina, perdono forse la loro essenza scenica. La voce che introduce il prologo, in E^{03}, è pur sempre la voce di Fo ma è una voce più “temperata”, priva della vitalità che B^{73} ha l’anelito di imprigionare nella pagina e che, concretamente, è destinata a rimanere, a mio avviso, un aspetto veramente vivo solo nella scena.

III.6 La resurrezione di Lazzaro

In questo testo, si narra, ovviamente, del celebre episodio evangelico della Resurrezione di Lazzaro. Il fatto, come spesso accade nel *Mistero Buffo*, non è però visto secondo i canoni della tradizione cristiana. Viene, per così dire, demistificato da Fo, il quale lo ripropone in questa giullarata attraverso il punto di vista del Popolo. In una videoregistrazione presente nella piattaforma di RaiPlay dal titolo *Il Mistero secondo Fo*, nella quale l'attore-autore viene intervistato da Beniamino Placido, il giornalista definisce il teatro di Dario Fo e Franca Rame come un teatro, riportando le parole della critica, «manicheo: tutto il bene da una parte, tutto il male dall'altra […]. Da una parte i poveri, sempre tutti buoni, dall'altra parte i ricchi, gli aristocratici, sempre tutti cattivi». Alla provocazione, il Premio Nobel risponde:

> Non è vero che noi verso il povero abbiamo quell'accondiscendenza che si usa dire "populistica", per cui tutto ciò che fa il povero è buono, gentile, proprio perché è la sua condizione di classe che determina questa sua bontà. Tant'è vero che […] nella Resurrezione di Lazzaro sono tutti poveri, ebbene ci sono i poveri che davanti al problema del miracolo si comportano come a mercato, come a uno spettacolo. C'è chi pensa a mangiare, c'è chi pensa a rubare addirittura […]. C'è quello che fa scommesse; addirittura c'è il popolo che davanti al problema del miracolo sente soltanto il gioco d'azzardo addirittura, come se stesse alla corsa dei cavalli […].[1]

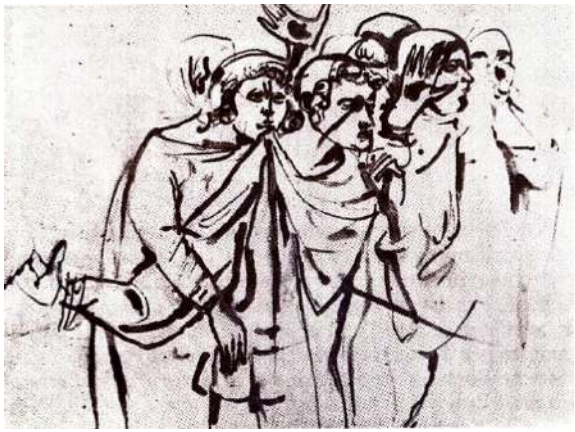
Il momento mistico, infatti, in questo testo viene completamente decostruito. Il miracolo, al quale il Popolo assiste, viene privato della sua dimensione religiosa e filtrato tramite lo sguardo di un pubblico di spettatori che per la maggior parte non sembra consapevole della sacralità del momento. Le grida del guardiano del cimitero, i pettegolezzi che accompagnano l'arrivo di Cristo, i venditori di sardine, gli scommettitori. Insomma: il Lazzaro di Fo viene resuscitato nel marasma di una folla che sembra costituita significativamente più da blasfemi che da credenti.

[1] Riporto, per approfondimento, il link con il quale si può accedere alla videoregistrazione: https://www.raiplay.it/video/2019/09/Il-Mistero-secondo-Fo---Seconda-visione---Parliamo-di-Mistero-buffo-641b7d7f-7c50-4e87-b489-29c6c8e417c3.html. Per le citazioni da me trascritte si faccia riferimento all'intervista a partire dal minuto 26:45.

Bertani 1973[1]	Einaudi 2003
	La resurrezione di Lazzaro *Prologo*
Passiamo ora al miracolo di Lazzaro. Questo testo è un «cavallo di battaglia» *da virtuosi, perché* il giullare si trova a dover eseguire qualcosa come quindici-sedici personaggi di seguito, senza indicarne gli spostamenti se non con il corpo: nemmeno variando la voce, con gli atteggiamenti soltanto. Quindi è uno di quei testi che costringe chi lo esegue ad andare un po' a soggetto, regolandosi sul ritmo delle risate, dei tempi e dei silenzi del pubblico. È, in pratica, un canovaccio sul quale dovrò improvvisare di volta in volta. Motivo dominante del testo è la satira a tutto ciò che costituisce il «momento mistico», attraverso l'esposizione di ciò che il popolo intende normalmente per «miracolo». La satira si rivolge contro l'esibizione del miracolistico, della magia, dello stregonesco, che è una costante di molte religioni, compresa la cattolica: il fatto cioè di esibire il miracolo come un evento soprannaturale, allo scopo di indicare che, indubbiamente, è Dio che l'ha eseguito: laddove, all'origine del racconto del miracolo, predomina il significato di amore e di attaccamento della divinità al popolo, all'uomo. Qui, il miracolo è raccontato dal punto di vista *del popolo:*	che impone agilità, mimiche e vocalità notevoli in quanto dei fedeli della classe dei «minori»:

[1] NS[69] *omittit*

tutto è visto e *raccontato* in funzione di uno spettacolo *eseguito da* un grande prestigiatore, un mago, qualcuno che riesce a fare cose straordinarie e immensamente *divertenti.* Nessun accenno a quello che si pretende ci sia dietro. In una sinopia del camposanto di Pisa è raffigurata la resurrezione di Lazzaro. (Sinopia è l'abbozzo che precede l'esecuzione dell'affresco: strappato l'affresco per un restauro, è venuto alla luce l'abbozzo, ben conservato). Lazzaro non appare neanche: l'attenzione è tutta concentrata, *come in teatro,* su una folla di personaggi attoniti, che esprimono col gesto la meraviglia per il miracolo. *Un elemento grottesco, come grottesca è la rappresentazione – quasi che teatro e rappresentazione figurativa vadano di pari passo: c'è anche un personaggio che infila le dita* nella borsa di uno spettatore *che gli sta vicino. Approfitta della meraviglia, dello stupore, del miracolo, per fregarli i quattrini.*	presentato dove più che «il figlio divino dell'uomo» si esibisce spettacolose. come nella giullarata che tra poco reciterò, Si nota anche tra la folla qualcuno approfittare della tensione che provoca l'evento, per ficcare le mani tutto teso a seguire la resurrezione, per alleggerirlo dei quattrini.

"*Vedi foto n.14*"[2]	 Immagine 14. «La resurrezione di Lazzaro» (disegno di Dario Fo, da una sinopia rinvenuta nel camposanto di Pisa).[3]

[2] Tale dicitura rimanda alle prime pagine dell'edizione B^{73} (e ciò vale per tutte le Bertani): l'immagine, che non compare assieme al relativo prologo, si trova, infatti, assieme ad altre immagini e precede addirittura titolo e introduzione dell'intera edizione.

[3] In E^{97} l'immagine è sempre associata alla stessa didascalia (la medesima delle prime pagine dell'edizione B^{73} e delle altre Bertani), fuorché per la dicitura "Foto 14", che verrà sostituita, come si può vedere, con la dicitura "Immagine 14". L'immagine e la sua didascalia, però, nell'edizione del 1997 non si trovano alla fine del prologo introduttivo, bensì all'inizio.

Nuova Scena 1969	Bertani 1973	Einaudi 2003
RESURREZIONE DI LAZZARO	LA RESURREZIONE DI LAZZARO	La resurrezione di Lazzaro
(Uno appresso l'altro, recitano personaggi diversi. In verità si tratta di una «giullarata» cioè esibizione per un solo attore)		Inizia il dialogo tra il primo visitatore e il guardiano del camposanto.[8]
- O l'è quest ol *camposanto (simitieri) indoe* a *fan* ol *spectacul del sciscitamento?*	- *Oh scusé! simiteri*, campusanto, duè che vai a fa süscitamento d'ul *Lassaro?*	(*Nel ruolo di visitatore*) Ch'al scüsa… Làsaro? Quèlo che l'hano sepelíto da quàter ziórni, che dòpo 'riva un santón, un stregonàsso, Jesus… me pare che se ciàmi, Fiól de Deo de sovranóme… salta föra el morto co' i ögi spiritàt e tüti che vusa: «L'è vivo! L'è vivo!»… e po' 'dèm tüti a béver che s'enciuchémo 'me Dio! L'è chi-lòga?
- Sì, *ma se veurì gnì denter (derento) a videl, am duit pagà l'entrada, ol pedacc… doi palanchi (bajochi).*	- *l'è quest.* - *Ah bon* - *On mument, des palanche par entrar.* - *Des palanche?* - *Fasemo do.*	(*Nel ruolo del guardiano del camposanto*) dòi bajòchi se vòi véder ol miracolo!
- Doi *palanchi a ti…* parchè?	- *palanche?! Boja, e*	(*Torna a interpretare il personaggio del visitatore*) bajòchi mi a ti?
- Parchè a mi a sont ol guardian *del simitieri*… e *vialter gni chi a pestarme tuta l'erba e i scesi e mi a duvarò ben es compensado* de tuti *sti dagn che mi impiantii:…*	- d'ol *simiteri vialtri a venìt dentar a impiascicam tütu, a rüina, i sciesi e a schisciarme l'erba, e mi ho da ves cumpensat de tüti i fastidi e i scruseri che me impiantì. Doi palanche o no 's vede ol miracol.*	(*Torna nel ruolo del guardiano del camposanto*) camposanto e déa esser recompensà per tüti i impiastri e burdeléri che viàltri m'impiantí… che a vegnít chi… andí sü i sépi… pesté i tomi… andé süi crósi… ve senté süi crósi… me storté tüti i brasi de le crósi e me rubít tüti i lumíni! (*Prende fiato*)
- Tegn ca te set anc ti un gran balos… Quand ol vegne a incomensar sto spectacul?	*- Bon! As ben un bel furbasso anca te, va'!* *- Doi palanche anca vi altri, e no me importa, se avi' fiolit, a non m'importa, anca quei varden. Sì d'acord: masa palanca. Vai giò disgrassiat dal mür. Al vol vede*	Dòi bajòcchi, se no andé in un óltro simitiéro! Vòj véder se lí truvé un óltro santo bravo 'me ol nòster che con do' segni a tira föra i morti 'me fungi! Andé, andé!

[8] Di fatto, però, a recitare rimane un unico attore, un unico "giullare", come si può evincere dalle necessarie didascalie presenti in tutta l'edizione E[03].

- De chi a momenti… doi palanchi par plager se vorsit gni dentar…	*ol miracolo a gratis, ol fürbaso! As paga, no?! Doi palanche… no, non hait pagat. Doi palanche, anca vui doi palanche par 'gnì dentar.* *- On bel furbasso quelo! Ol fa i dané coi miracoli. Ades bisogna ved 'ndua l'è ol Lassaro… Ag sarà ol nom sü la tomba!* L'altra volta son *gnit a vede ol miracol d'un altro, sont stai mezza giurnada* a speciare *e pö ol miracol a me l'hait fait* in *funda là! Sunt stait chi cume un babie, un baltroc, a vardàg.* Ma sta volta *ca so al nom,* me sont *interesat*, *a treuvi ol nome in sü la tomba, a sunt ol primo! Lassaro?!...* (***cercando***) *me meti… Lassaro?! me meti davanti a la tumba, a veuri vede tüt dal prinzipi. Varda! Lassaro?! E anca se treuvi la tumba cun scrit Lassaro, ca non son capaze a lezar? Bon! A beh! Induini! Sto chi. M'è 'ndai mal l'oltra volta, sperom adesso. Chi ariva intorna? No, non cominzum a spigner! A sont rivai mi prem, e voi stà davanti.*	Anca ti dòna, dòi baiòcchi! Ol bambín mèso baiòcco! No' me importa se nol capísse negòtta, quando serà grando te ghe dirà: «Pecàto che te s'éri cusí inscimít… incrugnít de crapa, che no' t'è capí negota e sül plü bèlo del miracolo te me gh'ha pisà anca adòso!» (*Si rivolge a un immaginario ragazzino che cerca di entrare nel cimitero scavalcando il muro di cinta*) Föra! Föra dal müro! Desgrasió, canàja! Furbàsso… al voe vegní deréntro a vedérse ol miracolo a gratis! (*Nel ruolo del primo visitatore*) Bòja quante tombe che gh'è! Che simitiéro grande! Varda quante cróse! (*Si rivolge direttamente al pubblico*) Mi son vegnü apòsta a la matína presto a tegní ol pòsto parchè me piàse esser davanti bén ciàro a la tomba avèrta… a gh'è dei santoni stregonàssi che fa' dei trüchi tremendi: i prepara un morto de soravía, un vivo de sóta, fa i segni… TRACCHETE!, se revòlta ol mesté: «L'è vivo L'è vivo!» Ma vòi vedérghe ciàro! 'rivà chi la matína presto; dòpo mèsa ziornàda che stévo chi ol miracolaménto l'han faito là fonda e mi son restà chi 'me un barlòcco ciolà! interessà, l'è chi-lòga ol Làsaro… Varda quanta zénte che aríva!... (*Rivolgendosi alla gente intorno*) Eh! Ve piàse i miracoli, eh? No' gh'avít niénte de fare eh? (*Mima di perdere l'equilibrio per uno spintone*) Bòja, no' spígnere! La tomba l'è avèrta! Bòrlo deréntro, poi 'riva ol santo: «Vivo! Vivo!»… e mi éro già vivo! (*Indicando intorno a sé*) I aríva anca da la montagna!... Ehi montagnan, no' gh'avít mai visto un miracolo viàltri, eh?... (*Commenta con ironia*) Forèsti! (*A gesti,*

	No *m'*importa se *ti sie piccolo!* *Queli piccoli vien* la matina *presto* a torse el *posto. Furbo eh! A l'è picolo e el vegn davanti! A fem la scaleta? I piccoli davanti, quei lunghi de drio! E peu el piccolo el riva dopo a l'è cuma s'el füss rivà prima! Non spigner, me fait andar dentar la tumba! Boja! No m'interessa, stié indrio! Eh?! Ah! Le done, anca lor i spigne adesso!*	*fa immaginare la presenza di un uomo di bassa statura*) Oh, pícolo, no' spígnere! Pícolo, no' spígnere!! me te sèt picinín e no' te vedi! Pícoli, nani, e stciancàt in ginögio, dée vegnír a l'alba ol pòst! (*Commenta con ironia*) Ah, ah, ah… còssa te crede de vès in Paradiso, ti? Che i pícoli saran i primi e i grandoni in filai ültimi? Ah, ah, ah! (*Si rivolge a un altro personaggio*) Oh dòna no' spígnere! No' me importa se te sèt fèmena! Devànti a la morte sémo tüti uguali! (*Direttamente al pubblico*) No' végno miga qua per ol miracolo, végno per le ridàde che me fago.
	- *No* ariva*? No è ora de sto miracolamento?* - No gh'è *un quai vügn ca conoss stu Jesus Cristo, che ol pò andà a ciamarlo, che nüm sem arivadi, no? 'N se pò aspeciare sempre pai miracoli, no?* *- Ô dit un urari, ô rivare, no?*	(*Verso l'esterno, gridando*) Alóra, ol santo? qualche d'ün de voialtri che cognósse dóe sta de casa 'sto santo che ol vaga a ciamàre… a dirghe che sémo tüti preparàdi… che no' pòl 'speciàre tüta una ziornàda per un miracolo… Gh'émo altro de fare!... Ma metéghe un orario a 'sti miracoli! E rispetélo! (*Tra sé*) 'Riva?... (*Ai presenti*) No' aríva! (*Fa immaginare l'ingresso di un affitta-sedie che ad alta voce offre la sua merce*)
- Cadreghe… chi *vol una cadrega par goderse ben comut ol miracol… tri baiochi una* cadrega*… done, cative una cadrega che o l'è pericul vardà ol miracol all'impie che quando ol salta fora ol morto a podriuv borlà (sburlutonà) là reverse par ol stremizi…*	vole cadreghe?! Done! Cateve 'na cadrega! Doi bajochi 'na Cate' 'na cadrega per insentarve, done! Che quando *gh'è ol miracolamento e* ol santo fa vegnì *feura ul Lassaro*	Sentéve, che l'è grave pericolo restà in pie a vardàrse un miracolaménto! 'riva fa dei segn, el föra ol Làsaro

tri bajochi! *- Tel lì n'altro balos furbaso… dem una cadrega…* *- Uei scominciom miga a spingere…* *- Dua l'è la tomba…* *- Quela là d'inanz… indue gh'è scrit Lazaro…* *- Ma no l'hano anc mo descoversciada… Se specien cosa?*	in pie, *c'ul parla, ul canta, ul se move, ve cate un tal stremizio, quant de li a renta, par de dre, andarì dentra a picar par tera su una bocia, un sas, cu' la testa, e restet cupadi!* E ul santo ne fa ün *solamente* de *miracolamento*, eh! *Int un ziorno, eh!* Cateve, Cateve la cadrega! *Doi* *- Ohi, nol pense propri che a fa dané, eh!* *- Alora a gh'è nisün che o vaga…?* *- No spigner! No m'interessa!* *- No muntar sü le cadreghe! Ah furbo! L'hai vist? Ol piculu as piassa sü le cadreghe!* *- E non appogiare, eh! Cu gh'è la tumba che…*	cui ögi spiritàt… ciapé un tal stremísio-spavento, andé indrío cunt la crapa… andé a bàter sü ün saso… TACCHETE! Morte! Sèche! (*Rivolto al pubblico*) sojaménte miracolo, incoe, Dòe (*Accenna ad uscire di scena e ritorna a interpretare il ruolo del primo visitatore*) Pícul… te sèt catà 'na cadréga, eh? Per diventar plü grando! Ma bravo! Monta, monta che t'aído! Oplà! Va' che pícolo-grando! No' apogiàrte chi-lòga sü la mia spala… te do un trusún che te sbato deréntro la tomba 'vèrta, poe ciàpo ol cuèrcio, te 'l mèto de soravía (*mima di bussare da dentro la tomba*), TON TON: silénsio! TON TON: etèrnum!
- Specien che riva lu, ol santo… l'è lu che ol dev da l'orden.	*- Ariva? Non* ariva*!*	(*Sporgendosi verso l'esterno*) 'Ríva 'sto santo? No' aríva! Ma no' se pòl 'speciàre tanto… vègne scüro! Ghe tóca pisà tüti i lümini, 'riva il santo, se sbàja de tomba, va sü un'altra tomba e resuscita un àlter morto… 'riva la mama del Làsaro, comincia a piàgnere… Tóca 'masàre ol morto apéna resuscitato! No' se fa 'ste figure… gh'è i forèsti!
- Oeeehi… che sardele… bele rostide… chi vol comprarne… sardele, un pancalot al cortocio[4]*… bone* che *e* fa suscitare i *morti.* *-* Ohj sardele: *daghene* un cartocio *anco* al *Lasaro che ol* se prepara *ol stomego*.	- Sardéle! *Dolze le sardéle!* Doi bajochi *le sardéle! Dolze! Brustolide!* Bone! *Bone le sardéle!* morti! *Bone! Doi palanche!* *- Sardéle, daghen Lazzaro ca'l ul* stomego! - Cito, blasfemo! *- Boni!*	(*All'istante mima l'ingresso di un venditore di pesce fritto*) Ohhhoh! sardèle, bòne, dólze, frite… … catévene un cartòcio. i (*Nel ruolo di un visitatore*) Daghe Làzaro che el (*Altro visitatore*)

[4] LC cartocio

- Ohi ma femo[5] *tardi… no l' riva pu sto santo… no gh'è quajcun che vaga a darghe una movuda che chi a sem(o) stufi de speciar?* - *Ol* riva!! *a* l'è chi… *- L'è quelo là…?* *- Sì,* quelo *cont* la barbeta *bionda… oh me l'è zovin… ol par un bagai… E quela l'è la sua mama de lu… voj!! Bela dona eh?* *- Sti sentadi… che ghe quarcì la visuale… sti sentadi.* *- Gio di stì careghi… Em pagà doi palanchi par vedeghe ol so testun de lu?* *- Sti un po' cito… che no se pol scoltà quel che ol dise ol santo…* *- Ol g'ha dei ogi insci de bon…* *- Mi m'ol figuravi più grando… coi cavej rosi e sanza la barbeta…* *- Cadreghe chi vol le cadreghe…* *- Va via cadreghe… che at gh'ait stufit… brusete ti e e toe cadreghe…*	*- Ul Ul riva!* *- Chi l'è? cu l'è?* *- Jesus!* *- Qual'è?* *- Quelo negru? Uh, che ogio cativu!* *- Ma no! Quelo l'è ol Marco!* *- Quelo de drio?* *- Qual è? Quelo alto?* *- No, quel picolin.* *- Quel fiulin?* *- lì cun* *- Oh ma 'l par un fiulin, boja!* *- Varda! G'è de dre tüti!* *- Ohé! Giuvanni! Cugnussi mi el Giuvanni. Giuvanni! Jesus! Che simpatic co l'è ol Jesus!* *- Ohé Guarda! Gh'è anca la Madona, gh'è tüta la parentela! Ma 'l va in turno sempar con tüta…? O là!...* *- No 'l lasseno anda in turno solengo, parché a l'è un po' mato!* *- Jesus! Sempatego! M'ha schiscià l'ögiu!*	(*Nel ruolo del primo visitatore*) Aríva la gént… tüti, tüti, i apostoli, varda, varda! Tüti in fila col santo… Quèl con tüti i risulín e la barba lònga l'è Piétro… quèl'altro con la crapa pelàda e con la barba tüta rísula, quèlo là, l'è Paolo… quèl'altro… (*portando festoso la voce*) Maarcooo!... (*Cambio tono: pavoneggiandosi, al pubblico intorno*) Cognósso! Sta 'tacà de casa mia! (*Leva le mani agitandole vistosamente in segno di saluto, quindi, a gesti, avverte l'apostolo che lo attenderà, a miracolo avvenuto, per invitarlo a una grande bevuta*) Ah, varda, quèlo l'è Jesus… quèlo pícolo… Com a l'è zióvin… varda, no' gh'ha gniànca la barba… 'me l'è delicàt... ol pare un bagài. Mi me l'immazinàva plü tosto, con 'una gran crapa de cavèi, cunt dei paletóni (*indica le orecchie*), cunt un crestón tremendo, cunt dei dénci, de le manàsse, che quand faséva i benedisiún PAA!... faséva in quattro i fedeli! Che zóvine che o l'è!

[5] LC riporta la lezione «fermo» ma trattasi di lezione erronea.

- Jesus *faghe un'oltra volta ol miracol de moltiplicag i pesiti col pane…* che i era *inscì boni…*	*- Jesus! fag ol miracolamento dei pessi e dei pani come l'altra volta*, 'sì boni!	(*Una voce tra la folla*) Jeesuuus! Faghe 'n'altra volta ol miracolo de la moltiplicasióne dei pani e dei pessít Dio, la magnàda che gh'ho fàito! (*Altro personaggio*) Ohi, ma ti no' ti pénsi che a magnàre!? (*Risponde chi ha parlato prima*) E per fòrsa! L'è par via che sémo chi-lò, in del simitério… a mi la tensiön dei miracoli me svòda ol stòmego in üna manéra che me vègne 'na fame de magnàrmi anco Deo!
- Sti cito… se l'è drio a far cosa? *- Ol prega…* in genogio *tuti e femo almanc mostra de pregare anco noialtri.*	*- Cito blasfemo, sta' bon!* *- Silenzio! , l'ha fait segn de 'ndà* in genögio*, besogna pregà.*	(*Uno dei visitatori*) Cito, cito che ol Jesus l'ha dàito l'órden de ingiunugiàs! Tüti i santi s'è metü a pregare… e anco i altri… anca noàltri dovémo andare in ginögio, se no il miracolaménto no' riésse!
- Mi no ghe credo e no prego miga… sardele egn chi loga… che me gnu fame… *- Fora! cassemolo fora sto blasfemio magnasardele…* *- Va ben, no magnarò sardele… ma no prego!* *- Cito… fit silensio che o l'è rivad ol momento… ol gh'hait dat l'orden do smovere ol lastron che quercia la tromba*[6]*…* *- Oh mama, me senti mal… ag podi miga vardag…* *- No sti a sping… am versit buta anc mi in la tomba?*	*- 'Ndue l'è la tumba?* *- Eh… l'è quela là.* *- Ohia! Varda! L'ha dit de tirà sü ol tumbun!* *- Oh, la piera!* *- Cittu!* *- In genögio, in genögio, sü, giò tüti in genögio, và!* *- Ma mi no, no và in genögio parché no ghe credo! O bella!* *- Cittu!* *- Fam vedé.*	(*Altro visitatore*) Mi no' ghe vago. Mi no' ghe vago! No' me importa! No' ghe credo e no' ghe vago in ginögio!
- Silensio… salta giò de la cadrega. *- A voi vedè se as ved ol morto… ag l'è, chj l'è propi morto! stechido…*	*- No, giò de lì,* *- No, lasseme montar che voi vedar!*	(*Altro visitatore*) Te catàsse un fülmine che te storpiàsse i giàmbi! (*Mima di camminare da storpio*) Poe va da Jesus: «Jesus, fame ol miracolo de…» Niénte! Un altér fülmine… TRACK!, anca le brasse! (*Mima braccia da paralitico*) (*Altro personaggio*) Cito, cito… gh'ha da' l'órden de valsà la piéra de la tomba.

[6] LC riporta la lezione «tomba» andando evidentemente a correggere la lezione erronea di NS[69].

		(*Uno dei presenti, urlando, ordina e dirige il sollevamento della pietra*) Vàie insèma! Valzé 'sto lastrón! Aténti ai pie!
- Feve in drio che ol vegne fora un tanfo de far trar su l'anema…	- Boja! *Ohi guarda! L'ha tirà sü ol tombon, o gh'è 'ol morto, ol gh'è dentro! Boja, ol Lassaro, so l'è stu tanfo?*	(*Uno spettatore tappandosi il naso*) che spüssa che végn föra! Che tanfo! Ma còssa gh'han bütà deréntro… un gato màrscio?
- Dame (deime) on fasoleto de quarciame ol nas… ohi che spusa…	*- Boja!*	(*Altro visitatore*) No, no, l'è lü… l'è Làsaro… Varda 'me le cunscià!
	- Cus'è?	(*Altro visitatore*) Ohia, l'è descomponío… tüti i vèrmini che ghe végn föra dai ögi… Ah, che schívio!
	- Cittu!	
	- Lassem guardà!	
	- O l'è impienit de vermini, de tafani. Euh! Ol sarà almanco un mese che l'è morto quelo, ul s'è disfat! Uh, la carugnada co g'han fai! Uhia che schers! No ghe la fa stavolta, povaretto!	(*Altro visitatore*) Che schèrso che gh'han fato!
		(*Altro visitatore*) A chi?
	- De seguro non ghe la fa, non ghe riesse! Imposibil ca l'è bon a tirar fora? O l'è marscìo! Che scherso, ohh disgrassià! G'han dit tri dì co l'era morto! O l'è un mese almanco! Che figüra! Por Jesus!	(*Altro visitatore*) Al Jesus! Gh'avéan dito che l'éra quatro ziórni che l'avéan interà… Sarà almanco un mese che l'è sóto tèra! No' ghe pòl riussire 'sto miracolaménto…
		(*Altro spettatore*) Parchè?
		(*In risposta*) Perchè l'è tròpo infrolàto 'sto morto!
	- Mi digo che l'è capaz uguale! Quel l'è un *santo c'ol fà ol miracolamento anca dopo un mese che l'è marscìo!*	(*Altro visitatore*) Ghe riésse parchè lí a santón tale, che anco se in de la tomba gh'è deréntro quatro òsi marscídi e tüti sbirulàt, basta che lü ghe rivolta i ögi al ziélo… dòi parole al so' Padre, e 'ste òsa de colpo se reémpe de carne, de muscoli e VUUUMMM!, ol va via 'me 'na légura a saltelón!
	- Mi digo che non è capaze!	
- Per mi a sont pronto a fag scumesa che stavolta ol miracol ol va in l'aria…	*- Voi far scomessa?*	(*Altro personaggio*) No' di' strunsàde!
- E mi at disi che ol ghe ries… dese (dixe) palachi ag scumeti…	*-* E femo *scomessa!*	(*Altro visitatore*) 'Me strunsàde?! scomèsa? Sínquo contro quatro che ghe riésse!
- D'acordi… chi la man! Dese palanchi l'è andada…	*- Deh! Doi baiocchi! Tre baiocchi! Diese baiocchi! Quel che te vol scometer.*	(*Altro visitatore*) Sète contro diése che no' ghe riésse! Tégno banco mi! (*Rivolto agli immaginari spettatori con tono da bookmaker che raccoglie scommesse*) Tri, quatro, dòi… oto che riése… sète che no' ghe la fa…
- Eco, col vostro bacaiar no mi i fait capir(e) cos l'è suceso…	*- I tegno mi? Ti te fidi? Se fida! Se fidemo tuti? D'accordo, i tegno mi sti bajochi!*	
	- Bon, ecco, fet atension! Tuti in genogio, silensio!	

	- U! cossa 'l fa? *- U l'è lì ch'el prega!* *- Cittu! Eh?!*	(*Altro visitatore, disgustato*) Basta! Vergogna! Col santo ancora lí ch'ol prega, e lori a far scomèsa! Blasfémio! Vergogna!... (*All'improvviso*) Zínque baiòcchi per mi che ghe riésse!
- L'è 'drè a ciamal: vegne foera Lazaro… sentì, ol repet anch mo!	*- Ohia! Alzati, Lassaro!*	(*Altra voce*) Cito! Ol santo el punta ol morto e ghe ordina: «Végne föra Làsaro!»
- Ol g'ha voia de ciamal… i unegh che i pol sentir i è vermenti co lem piegnid.	*- Oh, Ghe po' dire e anco cantare, soiamente* i vermini che *o* l'è *impienido ven fora!... Alsarse?...*	(*Altro personaggio*) Ah, ah, vegniràn föra impiegnído!
- Vardit… vardit… ol s'è move…	*- Cittu! E s'è muntà in genogio!*	(*Altro spettatore indignato*) Cito blasfémio
- Sì, o i-è i vermeni che i se move!	*- Chi? Jesus?*	
- O mama segnur portemo via che no podì vardà… son tuta un suduri.	*- No, Lassaro. Boja, varda!*	
- No sti a sping… cramenti…	*- Ma va', impusibil!*	
- Alter che i vermeni… ol se move lu… vardì ol s'è metuo insentad…	*- Fa' vedè!*	(*Altro personaggio, allibito*) Ol s'è moeve! Deo gràsia, ol s'è moeve! Ol l'è vivo! (*Mima il movimento di Lazzaro che risorge barcollando*) Ol Làsaro ol mónta, mónta, mónta… végn sü, végn sü, végn sü…
- Ohj ti prepara e diese palanche.		
- Ol s'è drisà in pie… l'è tot inciochid… es scola via e mosche de doso… no sti a ruzarme.		
- Le miga capaz de stare in pie… el borla el borla? …no el sta su…	*- Oh varda! ol va, ol va, l'è in pie, ol va, ol va,* ol borla*, ol va, ol va, sü, sü, ol va, ol va, l'è in pie!...* *- Miracolo! Oeh! Miracolamento! Oh Jesus, dolze che ti set creatura, ca mi non credeva miga!* *- Bravo Jesus!*	ol bòrla, ol bòrla, va giò, va giò, végn sü! Se scròda 'me un cagn che vègne föra da l'acqua… tüti i vèrmeni spantegà! (*Mima di ripulirsi, schifato, faccia e corpo dei vermi che gli sono arrivati addosso*) Oh, Desgrasiò! Va' pián co' 'sti vèrmeni! (*Altro visitatore cadendo in ginocchio*) Miracolo! Ol l'è vivo! Ol l'ha resüscitat! Bòja, varda: ol ride, ol piagne. A turno i personaggi si esaltano per il miracolo.
- Ag l'hait fada… bravo Jesus… in genogio… deo grazia co ti et de bon ol fiol santo de deo! miracoloso!	*- Ho vinciü la scumessa, da' chì. Ûehi! Fa' mia ul fürbasso!*	(*Altro visitatore, a sua volta in ginocchio*) Meravegióso Fiól de Deo!, mi no' credevo miga che ti te fudèsse cossí miracolante! (*Quindi, veloce verso il*

- La *borsa… la me g'hano robada la mia borsa!* *- Lasem pasà che g voi darghe un baso a quel gran diel… anch me… anche me…* *- Pecia te… at devi darme e mie diese palanche de la scomesa …dua at vait… fermet… lader sanza parola… varda me ol sepa…* *- A m'è gnuida ona comusiun… Vardì ol Lazaro ol s'è metud a pianger…* *- Ol va via… ol va via ol Jesus… van via teuc…* *- Bon o l'è già fornida… l'ha fait un miracol soleng o… e ne fa pu?* *- O l'hai tuto inscì de presa…* *- Oh l'è stait un gran belo miracolo… meravigioso…* *- Oh, mi ne g'ho vedui de mejeri… ai tempi…* *- Mejeri i indeve, de chi?* *- Del Jovanni Batista… o quel sì che ne faseva de quei… che miracol fioi! Roba de no crederghe! Pecad che g'han taiad ol colo…* *- Questo o l'è bravo, ma ol manca de esperiensa… no el fa spetacolo: quater parol una vlasadina de brasci e a l'è tot fornit… no l'è capaz de far teatro.* [7]	- Jesus, bravo! - *mia borsa! Me l'han robada! Lader!* *- Bravo Jesus!* *- Lader!* *- Jesus, bravo! Jesus! Bravo!... Lader…*	*bookmaker*) Gh'ho vinciü mi! Sète bajòchi cóntra sínque! (*A Gesù*) Meravegióso! Bravo (*All'istante si palpa sul ventre e sul fianco*) méa borsa?... Ladro! Bravo Jesus! (*Volto verso l'esterno*) Ladro! Ladro! Jesus, bravo!... (*Esce correndo, volgendo ripetutamente il capo sia verso Gesú che verso l'esterno*) Ladroooo!... Jesus! Bravo, Jesus! Ladroooo! Bravo Jesus! Ladroooo! Bravoo Jesus!

[7] Quest'intera porzione testuale, collocata alla fine del testo e riguardante il confronto tra Gesù Cristo e Giovanni Battista, come si può notare a colpo d'occhio, viene eliminata da B[73] e non verrà più considerata nelle successive edizioni a stampa (e non compare nemmeno nella trasmissione RAI del '77). In NS[69] e LC Gesù viene descritto come un novellino: deve ancora far esperienza, non sa intrattenere la folla, elemento coerente con l'atteggiamento della folla, ma comunque abbandonato.

Il testo de *La resurrezione di Lazzaro* è uno di quelli che più si modifica sostanzialmente nel corso della sua evoluzione nelle varie edizioni a stampa. È presente in ogni edizione: NS^{69}, LC, B^{73}, B^{74}, B^{77}, E^{97} ed E^{03}. La scelta di suddividere la tabella di collazione in tre colonne è stata dettata dal fatto che, relativamente a questo particolare caso del *Mistero Buffo*, studiando e confrontando il testo, si è notato con notevole evidenza, l'esistenza di tre strutture ben delineate che il pezzo assume nel corso della sua storia nella dimensione della pagina: la prima si definisce nelle prime due edizioni del testo NS^{69} ed LC; la seconda nelle Bertani ed E^{97}; la terza in E^{03}. Questa tripartizione in blocchi della tradizione a stampa, quasi evidenziandone delle "famiglie", è effettivamente emersa nel corso dello studio, analizzando le singole varianti sostanziali anche degli altri testi, ma in quest'occasione si rende manifesta con chiarezza unica. Ciò che è del tutto singolare in questo pezzo è il fatto che non esista una reale "divisione" delle battute, poiché non esistono dei personaggi definiti e delineati. Solo in E^{03}, per la prima volta, troviamo in didascalia delle indicazioni che precisano maggiormente chi ha la parola e in quale momento, a chi si rivolge e il modo. Prima invece, da NS^{69} sino ad E^{97} compresa, tutte le edizioni lasciano al lettore lo sforzo d'interpretazione della vicenda e l'immaginazione delle relazioni tra i personaggi. In tutte le edizioni ogni battuta è però comunque divisa da un'altra, pur senza l'esplicita indicazione di chi sia stato a pronunciarla, da un trattino « - » che la introduce, sino ad E^{03} che fornisce indicazioni puntuali ed introduce sempre la battuta con una breve didascalia che specifica in quali vesti Fo sta recitando e in quale momento, come si può notare dalla tabella di collazione.

Perché questo accade? Dal mio punto di vista questo è un momento unico all'interno di *Mistero Buffo*. Molti degli episodi della vita di Cristo, in quest'opera, sono narrati dal punto di vista del popolo. Molti dei vari testi che analizzeremo vedono protagonista la gente comune, immersa ed intenta nella propria quotidianità: ma solo la *Resurrezione* ci proietta in una folla così numerosa, così tumultuosa. Il miracolo avviene ed è atteso in un tripudio di astanti disposti addirittura a pagare e scommettere per poter assistere ad un evento di tale portata. Ed è per questo, secondo me, che Fo e la Rame nelle edizioni a stampa evitano di essere precisi nella definizione dei personaggi e nell'assegnazione puntuale delle battute di scena. Vogliono che ognuna di esse si collochi in un preciso e serrato ritmo di scena ove l'una succede all'altra, immediatamente, senza

sosta. Le voci di una folla, nella realtà, confondono le parole, le sovrappongono l'una all'altra, e spesso se in essa si è immersi non si ha la capacità di comprendere, spesso, chi abbia parlato e quando. Insomma, si vuole riprodurre l'idea della confusione, del vociare indistinto del popolo, e ci riesce incredibilmente, sia sulla scena che sulla pagina. Ancora una volta, come detto anche per altri testi, Fo recita solo e senza alcun "aiuto" scenografico e ciò che è veramente spettacolare, è che la massa la si percepisce comunque, persino nella lettura.

È naturale che, avvalendosi di didascalie più puntuali, E^{03} riesca ad indirizzare maggiormente il lettore nella comprensione di come le battute si succedano l'una all'altra, comprendendo ciò che, probabilmente, al lettore, lasciato a sé stesso, sarebbe risultato arduo comprendere. Il cambio di personaggio, infatti, in un testo come questo, è ben più difficile da sostenere sia per Fo, ovviamente, sia per chi lo ascolta. Risulta però necessario precisare che, sebbene questo procedere incalzante dei ritmi drammaturgici sia una caratteristica radicale di questo pezzo, è anche vero che non tutto il testo possiede il medesimo ritmo spettacolare (e, di conseguenza, di lettura). Esso, infatti, può essere dal mio punto di vista sostanzialmente diviso in due macro sezioni: la prima riguarda ciò che accade prima dell'arrivo di Cristo, l'entrata nel camposanto degli "spettatori", l'incalzante dialogo tra il guardiano del cimitero e uno dei primi visitatori (definito in E^{03}, più precisamente, proprio come «primo visitatore»); la seconda, anche in E^{03}, riguarda ciò che succede dopo l'arrivo di Cristo, l'esecuzione del miracolo e, in tutto questo, i costanti ed insistenti commenti del popolo. Ebbene, nel cambio tra questi due momenti, che avviene nel cuore del testo, il ritmo si intensifica e la confusione tra i personaggi diventa più importante ed evidente. Non sarebbe possibile, in questo caso, una tabella che indichi quante battute appartengano a quale personaggio, ma ciò che è possibile è indicare che i personaggi di questa scena, possano essere essenzialmente riassunti in: un guardiano del cimitero, un primo visitatore (che in ogni edizione, con evidenza in E^{03}, detiene sempre più un ruolo importante nell'incipit del testo), un'indefinita sequela di "altri visitatori" (come recitano le didascalie di E^{03}) che noi, qui, indicheremo sommariamente come popolo, all'interno del quale possiamo distinguere più o meno chiaramente, sin da NS^{69}, un venditore di sedie, un venditore di «sardele» e, da un momento drammaturgico inserito solo a partire da B^{73} (poi ulteriormente ampliato e modificato da E^{03}), una madre col proprio bimbo. Sullo sfondo, ovviamente, come anticipato, avviene il miracolo

compiuto da Cristo, e sulla base di ciò che affermano "dalle retrovie" alcuni personaggi, notiamo la presenza di Cristo, la Madonna, gli Apostoli (più chiaramente, a partire da B^{73}, di Giovanni e, a partire da E^{03}, anche di Paolo e Marco ma con la soppressione del riferimento a Giovanni), nei confronti dei quali la folla si rivolge con urla e schiamazzi di vario genere (chi dice di conoscerli, chi addirittura di abitar loro vicino); e, immancabilmente, Lazzaro.

Ciò che però possiamo evidenziare, è la massiccia introduzione di didascalie, ancora una volta per lo più da attribuirsi all'ultima edizione torinese. Da l'esiguo numero di un'unica didascalia per tutte prime sei edizioni, si passa alle 70 di E^{03} nelle quali la maggioranza sono utilizzate per indicare chi sia stato a parlare, seppur rimanendo spesso vaghe nella denominazione di «altro personaggio» o «altro visitatore».[1] Questo accade perché, differentemente da altri testi del *Mistero Buffo*, qui le didascalie segnano sì un avvicinamento al lettore, ma su un piano diverso: la confusione e l'indistinto vociare della folla permangono. L'introduzione delle didascalie orienta sommariamente il lettore, pur con un notevole aiuto rispetto alle altre edizioni (soprattutto nelle prime pagine del pezzo), sceglie e preferisce che chi legge rimanga "investito" dal vortice del vociare del popolo, desidera che continui a perdersi in esso.

NS^{69}	LC	B^{73}	B^{74}	B^{77}	E^{97}	E^{03}
Evoluzione delle didascalie						
1	1	1[2]	1	1	1	70

Come appare evidente anche da una lettura sommaria della tabella di collazione, il testo, nella sostanza, si modifica non poco. Generalmente aumenta, è chiaro, ma non si può dire che il testo sia stravolto nel succedersi dei suoi nuclei tematici. Sin da NS^{69}, con un'attenta analisi in fase di lettura, si sono notati alcune porzioni del testo, alcuni punti fissi, nell'evoluzione della *Resurrezione*: il dialogo tra il visitatore e il guardiano del cimitero, la vendita delle sardine, l'attesa esasperante dell'arrivo di Cristo e il vociare stupito al suo arrivo, le scommesse del popolo sulla riuscita del miracolo, l'avvento del

[1] Si noti che E^{03}, nella soglia incipitaria del pezzo, indica con precisione che il primo momento drammaturgico riguarda uno scambio tra il guardiano del cimitero e il primo visitatore: a loro, infatti è dedicata la prima didascalia del testo che è stata riportata nella tabella di collazione.
[2] Si precisa che la didascalia rimane una sola, ma è diversa rispetto a quella delle edizioni precedenti.

miracolo, i commenti del popolo al suo compimento e un veloce furto con il quale si chiudono tutte le redazioni. Ciò che, completamente *ex novo* viene introdotto con B^{73} (e che verrà così mantenuto dalle altre Bertani e da E^{97}) è un lungo intervento attribuibile al primo visitatore del camposanto, nelle prime pagine del testo. Ognuno di questi elementi che ho cercato di riassumere in una "sequenza" rimangono costanti nelle edizioni, con la tendenza univoca ed omogenea di aumentare nel corso del tempo. Il testo viene ingrandito, s'arricchisce di dettagli e varianti sostanziali, ma questi "punti fissi" della drammaturgia di Fo, sostanzialmente, rimangono sempre presenti, somigliando a quelle strutture a canovaccio tipiche della Commedia dell'Arte, quei minimi punti fissi di cui gli attori si avvalevano costantemente, pur variandone la posizione, probabilmente, e l'estensione, a seconda del pubblico, degli spettatori, della situazione spettacolare. Come afferma stesso Siro Ferrone «La stessa composizione dei canovacci dell'Arte è fatta secondo principî accumulativi (una bravura dietro l'altra)»[3].

Per quanto riguarda il prologo introduttivo si parta con l'osservare che, come in ogni altro testo del *Mistero Buffo*, esso viene inserito per la prima volta da B^{73}, per essere sempre presente anche in ogni edizione successiva: ancora una volta NS^{69} e LC ne risultano prive. È necessario segnalare uno stacco netto della tradizione a stampa con E^{03}, che riporta un prologo diverso rispetto ad ogni edizione precedente. Non si può però, come nel caso del corpo del testo, parlare di un vero e proprio "stravolgimento". Nella sostanza e nelle argomentazioni il prologo di E^{03} rimane fedele ai prologhi che lo precedono nella storia della *Resurrezione*. Di certo si potrà notare, dalla lettura della tabella di collazione, che l'ultima edizione torinese introduce molte varianti sostanziali, limitate però, ad alcune parole, brevi espressioni. Tra queste, ciò che più dal mio punto di vista è interessante, è ciò che Fo afferma all'inizio del prologo di E^{03}, che si tratta di un testo che «impone agilità, mimiche e vocalità notevoli»; tutte qualità che Fo ha largamente dimostrato di possedere e che senza alcun dubbio, io credo, emergono in questo testo con molta più evidenza che in altri.

Nell'Appendice di E^{03} sono presenti cinque prologhi, di cinque diversi testi del *Mistero Buffo*, trascritti per la prima volta e che si riferiscono a discorsi introduttivi pronunciati da Fo in varie occasioni spettacolari, ma non sempre precisate secondo una

[3] FERRONE, *La Commedia dell'Arte. Attrici e attori italiani in Europa (XVI-XVIII secolo)*, cit., p.137.

puntuale datazione. Uno dei questi cinque prologhi è proprio quello della *Resurrezione*, che non è però accompagnato da nessuna specifica temporale: non possiamo cioè comprendere in che occasione questo prologo sia stato recitato. Per questo motivo, si è deciso di riportarlo in calce qui sotto, in tabella, seguito da una breve riflessione riguardo la sua sostanza.

La resurrezione di Lazzaro

Prologo[4]

Nel Medioevo il senso della comunicazione e dello spettacolo era enorme e lo capirete ascoltando il brano della «Resurrezione di Lazzaro». Come mai era così importante, in particolare questa giullarata che ora andrò a eseguire, riproposta decine di volte come ci testimoniano i testi e i numerosi frammenti che abbiamo trovato? Perché trattava di un argomento che stava a cuore alla gente, quello del mercato delle cose sacre. Infatti, come già abbiamo spiegato, «Mistero buffo» significa rappresentazione sacra, messa in grottesco, nel senso di fare ironia e satira verso coloro che delle cose sacre si approfittano per fare mercato. A quel tempo, è risaputo, una delle grandi speculazioni e giochi di basso profitto, contro le quali, con ferocia, si era scagliato Martin Lutero, era, da una parte, il commercio delle reliquie, e dall'altra quello delle indulgenze. Voi sapete che la Chiesa offriva indulgenze a pagamento, attraverso messe e altri rituali per le anime dei beati che si trovavano in Purgatorio: si diceva che, quando un ricco andava morendo e l'anima usciva dal corpo del defunto, otteneva una propellenza spaventosa grazie alle orazioni, alle messe cantate, dette, recitate dal clero, dalle confraternite, dalle congreghe religiose, che per questa loro assistenza ricevevano un obolo piuttosto vistoso. L'anima, caricata di indulgenze, veniva sparata fuori dal corpo quasi come un tappo di champagne... e andava a proiettarsi verso il Purgatorio dove avrebbe dovuto scontare anni e anni per i peccati commessi, ma trovandosi linda e pulita grazie alle indulgenze e giaculatorie, non rallentava manco per prendere fiato, anzi accelerava la sua corsa verso il Paradiso. Sotto, i penitenti del Purgatorio quando scorgevano un'anima benedetta esclamavano: «Ferma che sei arrivata!» Ma quella, imperterrita, proseguiva traforando le nubi per sparire nell'infinito. E non s'arrestava nemmeno in vista del Paradiso. C'era san Pietro che si sbracciava: «Anima benedetta, scendi a godere delle grazie celesti!» E l'anima manco una piega. Travolgeva due angeli e quattro beati e via WUUUUMMM! (*Gesto di velocità a razzo*) Tanto che ancor oggi degli astronauti spesso scorgono dal loro oblò anime dei beati che vagano disperate alla ricerca del Paradiso. Come vi dicevo, un altro oggetto di mercato che indignava la popolazione nel Medioevo era quello delle reliquie. È risaputo che i santi appena deceduti venivano letteralmente spogliati dei loro abiti e spesso anche delle loro carni, cartilagini e ossa. Venivano fatti a pezzi, insomma, messi sotto vetro, portati in teche. venduti, comprati. In poche parole se una chiesa non possedeva almeno quattro o cinque pezzi di santi da mostrare non era neanche da prendersi in considerazione. C'erano addirittura città come Milano che, oltre a un santo patrono - il mitico

[4] Si segnala che le forme ho deciso di correggere in «più», «Gesù», «lassù», «lì», «così», sono forme che, in E^{03}, con sistematicità, vengono proposte nella variante con accento acuto.

Ambrogio - potevano esibire altri due, tre, santi protettori di riserva. La città di Norcia ha sempre vantato un grande santo, ma purtroppo dopo l'ultima guerra i fedeli della città si sono resi conto, aprendo l'urna, che le spoglie del santo erano state letteralmente saccheggiate. Il corpo benedetto era stato smembrato e frammenti del medesimo venduti a varie chiese d'Europa. Ma come potevano i norcini presentare ai visitatori stranieri le due o tre ossa striminzite rimaste della grande reliquia? Così si formò un comitato di cittadini che versarono parecchi denari e ingaggiarono dei ricercatori di reliquie perché si recassero in tutte quelle chiese dove le vestigia del loro beato protettore erano state sparse col compito di ricomprarle a qualsiasi prezzo. Dopo un certo tempo, ecco i ricercatori tornare, ognuno col proprio sacchetto contenente frammenti recuperati. Hanno consegnato il tutto a una troupe specializzata nell'assemblaggio di pezzi ossei che, stesi tutti i frammenti su un'enorme tavola, hanno dato inizio ai lavori fino a ricomporre il corpo del santo. Un vero e proprio puzzle: «Ecco qua una tibia… due tibie… un perone… tre peroni?! Ce n'è uno in più! (*Mima di sbarazzarsene con stizza*) Via!» Così, alla fine, ecco il miracolo: la sacra spoglia è ricomposta. Un mammut! (*Mima le enormi zanne che escono da sotto il lungo naso del pachiderma*). Non posso garantire sull'autenticità di questa storia, ma molti cittadini dell'Umbria sono pronti a giurarci sul mammut... voglio dire... sul santo!

Esiste un altro famoso aneddoto a proposito di sante reliquie, certamente autentico e suffragato da testimonianze storiche: quello legato alla nascita del regno d'Inghilterra. Voi sapete che fu Guglielmo il Conquistatore, il normanno terribile, che riuscì a raccogliere sotto la stessa bandiera popoli celtici, angli e sassoni, per farne un'unica nazione. Ma nel bel mezzo dell'operazione, i preti cristiani che l'avevano indotto al battesimo gli fecero notare che alla creazione effettiva di quel regno mancava il Patrono benedetto. Senza quella santa reliquia non ci si poteva eleggere a nazione. «Be', cosa aspettate: trovatemene uno!» «È una parola! Questi barbari si sono fatti da poco cristiani e dove li trovi dei santi barbari?» Così Guglielmo fu sollecitato a inviare dei messi ricercatori di là della Manica per acquistare un santo degno, con tanto di simboli e bandiera. I messi sbarcano in Danimarca: «Avete per caso un bel santo che vi avanzi da venderci?» «Ma che, scherziamo? Ne abbiamo solo uno e pare pure si tratti di una copia fasulla! Anzi, se andando intorno ne trovate un paio anche per noi portateceli!». I messi ricercatori raggiungono la Francia. Come si azzardano a raccontare che sono disposti a comprarsi un santo, per poco non rischiano il linciaggio: «Ma come vi permettete inglesi bastardi! Da quando in qua si comprano i santi protettori? Un santo è una cosa sacra! Via i barbari zozzoni!» Quando arrivano in Spagna e ripetono la richiesta, solo per miracolo si salvano dall'essere arsi vivi su un enorme rogo. Alla fine, ormai demoralizzati, giungono in Italia; sbarcano a Genova. Sulla banchina del porto incontrano alcuni liguri e, quasi meccanicamente, come in una tiritera recitata

senza speranza, ripetono la loro richiesta: «Scusate, ci sapreste indicare una qualche città dove potremmo trovare qualcuno disposto a venderci un santo, anche di seconda mano?» Gli interpellati rispondono: «Qui! È inutile andare d'intorno, vi cediamo il nostro santo protettore!» Si sa, a Genova ti venderebbero anche la madre! Avrete notato, dal tono usato, che questa battuta m'è uscita con un certo timore. La ragione è dovuta al fatto che quando l'ho pronunciata in America per poco non mi succedeva un vero e proprio disastro. Eravamo nel 1986[5] a Boston, si debuttava per la prima volta negli Stati Uniti... Mi avevano avvertito: «Guarda che Boston è una piazza difficile, il pubblico che viene a teatro ha la presunzione di possedere un gusto e una cultura dello spettacolo eccezionale, sono i figli diretti dei famosi pellegrini…» Infatti, per tutta la prima parte dello spettacolo, che era proprio Mistero Buffo, un silenzio in sala da tagliare col coltello. Spettatori attenti ma manco una risata, un accenno d'applauso. Ecco però, che come inizio il prologo del «Miracolo di Lazzaro», proprio il brano che vi sto presentando, gli spettatori cominciano a scaldarsi e arriva perfino qualche risata. «Ci siamo, - mi dico, - si sono sbloccati!» Ma appena accenno la battuta: «Si sa, per denaro i genovesi venderebbero eccetera», per la miseria! in terza fila si leva all'impiedi un genovese emigrato a Boston da chissà quanti anni, un vero e proprio energumeno che con un vocione da brividi urla: «Non è vero, noi genovesi non vendiamo nostra madre!» Un gelo tremendo per tutta la sala. Rapidissimo, correggendomi: «Be', se gliela pagano bene!» E lui: «Ah, allora…» E si risiede soddisfatto. Ero salvo! Come stavo dicendo, nell'XI secolo i genovesi hanno offerto agli inglesi il loro santo e glielo hanno pure venduto. E sapete bene qual è il santo di Genova? San Giorgio! E guarda caso, oggi, san Giorgio è ancora il santo degli inglesi. Tutto gli hanno venduto: la mummia intera con il suo elmo, la corazza con gli spalloni, insomma la parure al completo. Fateci caso, com'era la bandiera di Genova? Bianca, con una croce rossa, lunga e stretta... esattamente l'antica bandiera inglese. E per completare la parure gli hanno venduto anche il drago. Un draghetto un po' incartapecorito, tutto torto, avvinghiato a san Giorgio, che ormai, col tempo, era nato un profondo affetto. Ebbene, due secoli dopo, il Papa da Roma ha decretato che san Giorgio era un santo inesistente! Non vi dico gli inglesi come se la sono presa, se la sono legata al dito! La cosa straordinaria è che gli inglesi, qualche anno fa, si sono recati alla loro cattedrale di St Paul, dov'è esposta la teca del santo per esaminarne la reliquia. Volevano scoprire da dove provenisse quella mummia. L'hanno fotografata con gli infrarossi, l'hanno sezionata, gli hanno analizzato il DNA e, alla fine, hanno scoperto che si trattava del cadavere... di un turco! Di un turco!

[5] Questo è l'unico riferimento cronologico che può definire un *ante quem* circa la datazione più o meno precisa di questo prologo. Ciò che è certo, dunque, è che si riferisce ad una forma spettacolare che si è già lasciato alle spalle ogni edizione a stampa precedente il 1986. Nonostante ciò, bisogna aspettare il 2003 perché le stampe gli diano spazio.

Neanche di un cristiano! Guarda che bisogna essere proprio balordi come i genovesi! Inoltre si è scoperto che il drago non era un vero drago ma un coccodrillo del Nilo con la scoliosi[6]! Io e Franca abbiamo recitato per parecchi mesi a Londra; ebbene, tutte le sere, quando raccontavo questo particolare, c'era il pubblico inglese che singhiozzava per la mortificazione. E in fondo alla sala gli irlandesi che sghignazzavano a crepapelle. Ma torniamo allo spettacolo. Perché i giullari sceglievano proprio questo episodio del Vangelo e non altri per far satira alla speculazione e al mercato delle cose sacre? Credo perché nella tradizione popolare legata al Vangelo questo fosse il miracolo più importante compiuto da Gesù Cristo. Inoltre è la sua prima resurrezione, un miracolo realizzato come gesto d'amore verso la madre. La Madonna era parente stretta di Lazzaro e Lazzaro era amato da lei come e più di un figlio. Era un uomo giusto, generoso, capace di offrirle gran conforto, specie quando il figlio se ne andava intorno a predicare. Quel Gesù non si poteva proprio chiamare un figliolo di casa. Quando Lazzaro muore, la Madonna è colpita da un dolore inenarrabile: deperisce a vista d'occhio. I parenti preoccupati mandano subito a chiamare Gesù, ma nessuno ha idea di dove si possa trovare. Il Nazareno non si preoccupava mai di comunicare un suo programma... andava, tornava... tutto improvvisato; non era certo organizzato nei suoi viaggi come invece lo è il suo attuale rappresentante in terra. Un gruppo di parenti parte alla sua ricerca: «Avete visto Gesù?» «Sí, è passato di qua tre giorni fa seguito da un sacco di gente». Lo trovano finalmente lassù, in cima alla montagna, circondato da una folla di fedeli, sistemati come in un grande anfiteatro, che si apprestano ad ascoltare il suo sermone: appunto, il famoso discorso della montagna. Uno degli apostoli si rivolge a Gesù e dice: «Maestro, questa gente non ce la fa più, ha camminato per tre giorni e nessuno ha toccato boccone, stanno crollando per l'inedia!» E Gesù: «Accidenti, mi era andato proprio via di testa! Voi apostoli, avete portato qualcosa da mangiare?» «No, è andato via di testa anche a noi!» «Cominciamo bene con 'sta nuova redenzione» Il Nazareno si rivolge alla gente: «Qualcuno ha portato con sé del cibo?» «Io, - risponde un fedele, - ho qui un pezzo di pane!» «E il companatico? Per caso qualcuno ha con sé carne secca, qualche legume… formaggi insaccati?» «Un pesce. Io mi sono portato un pesce... ce l'ho qua!» Infila una mano nella saccoccia e tira fuori un pesce... una specie di merluzzo che si è tenuto dentro una tasca per tre giorni. Infatti sta lì quasi isolato con tutti i fedeli che gli stanno alla larga per il tanfo e imprecano: «Ma chi ci ha addosso 'sto puzzo da vomito?!» Tira fuori il pesce, lo offre a Gesù... il Nazareno lo sistema in un cesto con il pezzo di pane, scuote il cesto, lo getta per aria: FUAFF! Dal cielo scende una tempesta di paninoni imbottiti di pesci con già fuori la lisca e l'oliva già infilzata insieme al limone. E tutti che azzannano affamati e urlano: «Che bella religione è questa!»

[6] In E^{03}, figurava la lezione erronea «scogliosi», che ho provveduto a correggere a testo.

Uno dei parenti, venuto a cercarlo, grida: «Gesù, Lazzaro è morto!» Il Nazareno si porta le mani al viso ed esclama: «Oddio!»… espressione tipica di Gesù. Si sistema nel giusto equilibrio in capo il cerchio d'oro e scende giù a valle. Appena giunto alla casa della madre, la trova disperata: sono giorni e giorni che non mangia, non dorme, piange come una fontana. Il figlio, vedendo il suo dolore, è talmente rattristito e preoccupato che decide di ridare la vita a Lazzaro. E proprio per lei, per rivedere il sorriso e la serenità sul viso di sua madre che realizza questo miracolo. Il luogo deputato della giullarata è il cimitero. All'inizio non c'è anima viva ma ecco apparire tra le tombe un primo personaggio. E un curioso che viene a prendere posto per lo spettacolo. Pian piano ecco, il camposanto si riempie di spettatori che spingono, s'ammassano, s'insultano; ognuno vuol godersi il miracolo dal posto più prossimo alla tomba di Lazzaro. Entra in scena anche un ambulante che offre sedie alle donne perché possano godersi lo spettacolo comode. Lo segue un pescivendolo che offre sardine, acciughe appena fritte. Per finire, ecco un gruppo di scellerati che tengono banco per le scommesse. Scommettono sul tempo che impiegherà il santo per far tornare in vita il defunto, se ci riuscirà o meno e se Lazzaro risorto apparirà vispo o allocchito. In poche parole, in questa giullarata viene posto ben in evidenza come tutta quella folla sia interessata unicamente allo spettacolo e ignori il miracolo nel suo senso mistico e nel grande significato d'amore che esprime. Come per le altre giullarate anche in quest'ultima il linguaggio usato è costituito da molti dialetti del Nord Italia e da termini onomatopeici, spesso inventati. Un solo giullare interpreta tutti i ruoli dei personaggi che man mano si avvicendano sulla scena. Ma, e qui è proprio nello stile dei cantastorie, essi vengono appena accennati nel loro particolare ruolo. Basterà un lieve cambio di tono lo cadenza, una piccola variante di atteggiamento o gestualità perché possiate intuire quale dei presenti stia parlando. Inizieremo, come ho già detto, dall'entrata del primo personaggio che si rivolge al guardiano del camposanto e gli chiede dove si trovi la tomba del miracolando. Il guardiano prende da ogni visitatore del denaro per concedere il diritto di assistere allo spettacolo. Chiede due palanche anche a una donna e mezza palanca per il bimbo che tiene in braccio.

Come anticipato, non è possibile comprendere in quale occasione questo prologo sia stato pronunciato. Ciò che immediatamente si nota è la sua maggior ricchezza, rispetto al prologo per così dire "tradizionale" che la tradizione a stampa ha progressivamente conservato nella sostanza. Se si leggono i due prologhi collazionati, uno dietro l'altro, si comprende subito come i contenuti siano completamente diversi: ma anche in questo prologo "alternativo" non vi è nulla che possa rimandare a quelli presenti nella tabella di

collazione. Anche per i prologhi, dunque, come per alcuni testi, la vita spettacolare alle volte diverge profondamente da quella della tradizione a stampa e, è il caso di dirlo, un caso come questo ne è una delle più lampanti dimostrazioni. Dalla spiegazione del termine "Mistero Buffo" ad una breve trattazione del tema delle indulgenze, da una buffa storia sulla città di Norcia ad alcuni aneddoti legati agli spettacoli compiuti dalla coppia Fo – Rame a Boston e Londra, da alcuni accenni della vita di Cristo, ad una breve sinossi ed anticipazione del pezzo che andrà a rappresentare di lì a poco: insomma, il curioso caso di questo prologo sembra proiettarci nel nucleo vivo e ribollente della creatività di Dario Fo e nell'inestinguibile motilità della sua opera più riuscita e rappresentativa. È senza alcun dubbio solo un minimo assaggio di ciò che può essere accaduto a questo come ad altri testi di questa meravigliosa opera: si può solo immaginare cosa, nel corso di ormai più di sessant'anni dalle sue prime forme di gestazione, si accaduto e sia destinato ad accadere circa la vita spettacolare e redazionale del *Mistero Buffo*.

III.7 La Madonna incontra le Marie

In questo testo, recitato da Franca Rame, ci troviamo in uno scenario estremamente quotidiano. Maria sta camminando per strada assieme all'amica Zoàna (Giovanna), la quale tenta in ogni modo di evitare che la madre di Cristo venga a conoscenza della condanna a lui imposta. Dapprima le due incontrano Melia, successivamente Maddalena: entrambe le donne, che alla vista di Maria tentano di riferirle dell'atroce sorte del figlio, vengono prontamente zittite dall'amica Zoàna. Un vociare sempre più forte ed insistente, però, proviene da poco lontano, ed ecco che Maria si accorge di una processione al capo della quale riesce a distinguere la presenza di ben tre croci. Proprio nel momento in cui Zoàna riesce a convincere Maria a tornare a casa, però, subentra l'arrivo della giovane Veronica, una ragazza che porta con sé uno straccio insanguinato, sul quale è rimasto impresso il volto di Gesù morente. L'entusiasmo della giovane Veronica, onorata di poter tenere tra le mani il volto del figlio di Dio, si tramuta però presto in tragedia: è da questo dettaglio, infatti, che la madre di Dio riconosce il figlio e, disperata, corre verso la croce. Di certo questo è uno dei momenti più toccanti dell'intera opera: la madre, pur non conoscendo realmente il turpe destino del figlio, è costantemente attratta dalla processione. Nonostante le molteplici ed insistenti distrazioni messe in opera da Zoàna, ella infatti sembra irrimediabilmente rapita dal lontano vociare della processione. Oltre a Maria, la seconda vera protagonista di questo brano, è, a mio avviso, la tensione: una tensione palpabile sin dalle prime battute e che conduce volutamente il lettore, dal mio punto di vista, ad uno stato di costante attesa. Lo scioglimento si verifica, infatti, non prima dell'ultima manciata di battute, nella quale la vicenda precipita e Maria viene improvvisamente e brutalmente a conoscenza dell'imminente destino di Gesù.

Einaudi 2003[1]

[2]

La Madonna incontra le Marie

Prologo.

Il brano che segue è relativo a un'altra situazione tragica: una passione laica che proviene dalle laudi antiche dell'Italia centro-meridionale, in particolare dall'Umbria. Si tratta della Madonna che incontra per la strada le Marie che stanno andando al mercato. Con loro discute della spesa e dei prezzi. Sul fondo passano le croci, si sentono grida e insulti. Questo ricorda un quadro famoso di Brueghel dove vediamo Maria con le altre donne in primo piano; c'è il mercato, ci sono i saltimbanchi, c'è baccano, festa, e in fondo, minuto, s'intravede il passaggio delle croci, la crocefissione, e tutto avviene lì come dimenticato, come un fatto secondario. L'insieme è un'invenzione drammatica, sconvolgente. Il brano può essere agito con la partecipazione di attori diversi che interpretano i vari ruoli. Nel nostro caso abbiamo preferito seguire la tradizione dei fabulatori medioevali che da soli riuscivano a interpretare tutti i ruoli. Franca si accollerà il difficile compito di recitarlo in una lingua inventata dai giullari del Sud.

[1] E^{03} è la prima edizione a riportare un prologo introduttivo per questo testo.

[2] Quest'immagine compare per la prima volta in E^{03} ed è posta nella pagina che precede il prologo del testo. Si tratta certamente di un dipinto di Dario Fo. In basso, al centro dell'immagine, si può notare la scritta in stampatello maiuscolo che riporta quello che probabilmente è il titolo dell'opera «LA MARIE E LA VERGINE». Esso si riferisce chiaramente al contenuto del testo da noi qui analizzato. Nel dipinto compaiono quattro figure, tre di queste cercano di sostenerne una quarta la quale sembra come svenuta tra le loro braccia. Lo svenimento si riferisce, come vedremo, a Maria che, venuta a conoscere della condanna imposta al figlio, cade a terra priva di sensi.

Einaudi 2003

La Madonna incontra le Marie.

Versione in pseudo-napoletano.[3]

Personaggi: Maria, Amelia, Joànna, Veronica.

La Madonna jéva pe' la via, e quànno giònse d'apprèsso allo mercato vecchio, encontròe Amelia e Joànna amiche sòe.
- Salute Joànna e bbòna jornàta anche a te Amelia... avíte già fatte le spese?
Quínci se fanno li soliti commentàri sü li prezzi che mónteno sanza raggióne. De botto se sentono crida e vociare con trambusto.
- Che d'è? - dimànna la Maria. - Dove se ne sta annàndo tutta 'sta ggénte? Che accade laggiú in lo fónno? (*Indica la quinta*).
- Ce sarà de següro 'nu matremmònio-sponsàle, - fa Joànna.
- Sí, ci hai endovenàto, è 'nu sponsàle... - s'affrétta Amelia. - Stàggio vegnéndo jústo de íllo lòco impròprio mo'.
- Jàmmoce a véde! - dice la Madonna, e s'avvía.
Joànna l'arresta: - No, affrettàmmoce allu mercato.
- Ma no, un àttemo soléngo... fàmmece véde, che me gustano assàje li sponsàli! Cómme all'è la sposa... gli è giòvina? E lo sposo, tu lo conósse?
- Créo che débbia esse 'no forèsto. Jammocénne Maria… tornàmmoce alla casa, che ce avímmo anco' da métterce l'acqua allu fòco.
- Attiénde... ascúlta... se stanno a biastemmàre chilli!
- Biastemmaránno pe' allería e contintézza...
- No, me rassoméglia che lo dícheno co' rabbia.
Strigóne, stròlego... hanno criàto… sí, l'intendío ziústo... Ascultàte che i vanno a repètere... Contro chi ce l'avranno Amelia? Mo' che me arrecòrdo, no' all'è pe' 'nu sponsàle ch'allúccano, ma di contra a uno che l'hanno descovèrto èsta notte che stéva a ballà co' 'no cavróne, che po' illo ell'éra lu diàbbolo.
- Ah, pe' 'sta raggióne jé dícheno stregonàzzo!
- Sí, ello serà pe' chisto... ma jammocénne alla casa che no' so' spectàculi da véde a cchilli... che te po' pijà lu maluòcchio.
La Madonna Maria se vòlze a mirà lo fónno de la via e ce remàne sanza respíro: - Víde, ci sta 'na cróce che spónna sóvra le teste de la ggènte... e là... altre ddoje croci che mónteno mo'!
Joànna je dà de spónna: - Sí, cotest'altre so' de ddúje laddróni...
- Meschína ggènte... li vanno a encrocefíggere a tutt'e tre... Chissà la màtre a lloro! E mmagàre, pòvara femmena mànco sàpe che ce stanno a occídere lo so' fijòlo.
En quèllo zónze currènno la Maddalena. Ella co' lo fiatóne jé crída: - Maria! Oh Maria... lo fíjo vuóstro... Jesus...
Joànna l'ammútola allo istànte e la spentóna: - Ma sí, ma sí... issa lo sàpe già pe' conto sòjo... (*A parte*) E statte azzítta desgrazziàta!
E Maria: Che d'è che saccío de già? Che jè capetàto allo fíjo mèo?

[3] È la prima volta che, nelle varie edizioni del *Mistero Buffo*, viene riportato un testo in un dialetto diverso rispetto a quello che era sempre stato proposto nelle redazioni a stampa dell'opera. In questo senso questo testo rappresenta di certo, come vedremo più avanti nell'analisi, un *unicum*. Seppur sia sul piano tematico sia narrativo, il testo sia assolutamente simile all'altra versione presente in E^{03} (quella "classica" in volgare padano), il dialetto campano di questa versione non permette un preciso lavoro di collazione. Per questo motivo ho scelto di riportare a sé il testo campano e, solo successivamente, il testo in volgare padano collazionato con l'intera tradizione testuale del pezzo risalente sin all'*editio princeps* del 1969. In seguito alla collazione seguirà un commento nel quale avverrà il confronto narrativo e strutturale delle due versioni dialettali.

Nunca... còssa vulíte che jé càpeta allo fíjo vuóstro... santa fémmena? Jè sojaménte... (*Cambia tono*) Ah, ancora nu' te l'avéa ditto? Oh, sànza càpa che songh'ío! Lo fíjo tòjo me avéa fatto prèscia de dàtte l'avvisàta che illo no' sarría returnàto a mèzzo juórno... che s'è accattàto l'empégno d'annà sovra lu monte a contà paràbbule.
E Maria alla zóvine: - Quínce, è cotésta l'ambassciàta che me volívi dàmme pure tu?
- Sí, cotésta ellèra, Madonna...
- El Segnóre séa benedécto fijòla! Tu eri zonta cossí all'intrasàtte corrènno anseósa, che m'éro accattàto 'nu spaviento da sbattecòre. Me c'éro affiguràta nun sàccio che desgràzia! Quanto símmo allòcche noàltre màtri àlle vvòte... pe' gniénte ce se póne allo tràggeco!
E Joànna ce pone 'no càreco de òndece: – Sí, ma anco 'sta ammattíta che zónze corrènno alla desesperàta pe' vení a dàtte l'annónzio de 'sta cojonaría!
- Bòna, Joànna... no' stàtte a vociàre de contra 'sta criatúra... Non dementegà che 'll'è venuta a famme lo piazére de 'n'ambbasciàta! (*Alla Maddalena*) Cómme te chiàmmi tè pittòsto... che me pare de acconósserte? (*Con imbarazzo*) - Io... mi son la Maddalena... Maddalena? La quale?... Chèlla?
E Joànna: Sí, è acchèlla... la cortezzàna. Jammocénne Maria, jàmme alla casa ch'è mejór assàje che nun ce facímmo véde co' ciérta ggènte, che no' istà bbène.
- Ma io nu' fazzo cchiú lu mestiere.
- Ello sarrà pecchè no' te retruóvi cchiú zozzóni da pijàre. Vatténne, svergognàta!
- No, nun l'alluccà accussí, pòvara criatúra. Si lo Jesú mèo la téne en tanta attenzione d'enveàrla a mè pe' damme avvisàta, è lo segno che mo' ha mmíso jodízio... (*Alla Maddalena*) L'è vero?
– Sí, je fazzo jodízio mo'.
E Joànna tosta: - Sí, vàcce a créde... Lo fatto gli è che lo fíjo tòjo è troppo bbòno assàje... Se lassa còjere de la cumpassióne... e lo fótteno tutt'e quanti! Tène sèmpe attuórno 'nu sacco de poltróni, sfatecàti, sanza ní lavoro, ní arte... muórte e fàmme... desgrazziàti e pottàne... pari a chélla!
– Tu allúcchi da cattíva Joànna! Illo, lu fíjo mèo, díce sèmpe che è pe' issi, sóvra ògne cosa, pe' issi... sbarandàti e perdúti... pe' chilli che all'è vegnúto a 'sto mónno: pe' ddàcce la esperanza!
- Va bbuónǒ... ma nun te capacita che in ésta mannèra, íllo nun ce fa bbòna fegúra... se fa parlà d'arrèta! Co' tutta la ggènte de bòna levàta che ce sta ínta lu paese: li segnóri co' le dame lori, li dottori, li mercanti... che illo co' lo so' fare zantíle, arudíto e saviénte se arritruovarrébbe súbbeto nelle màneche lori e n'averébbe onnóre e l'aiúti, se n'avésse lo besògno. E envéce, no! Sacrepànte, se va a emmeschiàre co' li petocchiòsi-villani e cóntra a chilli là!
(*Maria accorata*) - Fate mente cómme a crídeno e rídeno! Ma no' se scòrgheno cchiú le croci!
(*Giovanna proseguendo nel suo discorso*) - A parte che poderrébbe pure facce a mén de sbeceràre de continuo cóntra li prèveti e li monsegnóri... chílli nun lo perdòneno a nisciúno!
(*La Madonna con lo sguardo al di là delle mura*) - Ah, víde de nòvo le tre croci!
(*Giovanna non si arresta di discorrere*) - Chílli, 'nu juórno jé la fagarrà pagare! Jé fagarrànnu déllu male!
- Facce déllu male a lu fíjo mèo? E pecché... ch'è accussí bbòno? No' ddòna che bbèni a ognuno... anco a chille che no' jé lo dimànna! (*Tutta presa dallo schiamazzo che giunge dal fondo*) Siénte... stanno arréta a sghegnazzà de nòvo! Uno de li tre ha da esse' cascato pe' terra. (*Riprende il dialogo con le donne*) Ogne uno ce vo' bbène àllu fíjo mèo... nun è 'o vero? Dímme Maddalena.…
- Sí, anco io jé vòjo bbène!
- Oh, lo canuscímmo tutti, che ispiràto bbène jé vòi tu, allo fíjo sòjo de la Maria!
- Io no' tèngo che 'n'ammóre iguàle che pe' 'nu fratello, pe' illo... mo'!
- Mo'? Pecché, ànte allora?
- Joànna, furnísci 'nu mumènto de dàcce turmiénto a 'sta criatúra... Che t'ha fatto? Nu' vvide ch'ella già sta murtificàta! (*Cambia tono: molto angosciata*) Comm'è che críeno tanto? (*Torna a dialogare*) E se anco fuèsse che ella, 'sta jóvine, tegnésse un ammóre pe' isso, de chello che le fémmene déllu normale téneno pe' l'òmmini che ce piàceno... e bbène, allora? Nun è 'n'òmmo lu fíjo mèo forse... co' tutto ch'è Deo? De òmmo téne l'uócchi, li mmàne, li pédi... tutto d'òmmo téne... finànco li dulóri e l'allegría! Dònca, ce toccarà a isso mésmo, allu fíjo mèo, descídere... che savrà bbène illo cosa è da fàcere quanno vegnerà lu mumènto sòjo. S'illo vurría piàrsela 'na sposa, pe' mè, acchélla che scernirà, io jé vojerò bbène comme fuèsse la fijòla méa... o almànco me ce sforzarò. E ci ho esperànza assàje che zónga en prèscia 'sto juòrno... che oremài ha compeúto triénta e tre anni... ed è lu tiémpo che se fazza 'na famíja. (*Cambia tono: accorata*) Oh, che

sgarberàto criàre che fanno là nellu fónno... E comm'è níra 'sta croce! (*Torna a dialogare*) Oh, me piacerébbe assàje avécce pe' casa delli piccirílli sòj... d'isso... da fàlli jogàre, addormíre... ch'io ne canósco assàje nénne de culla e firastòcche... e c'averèi gusto de dàcce vizi... e contàcce fàvule, ma de chélle che fornísse sèmpe bbène e in jocundetà!
- Sí, vabbuóno, ma mo' sòrti da li suógni, Maria... jammucénne che de 'stu passo nun magnàmmo cchiú manco pe' sera.
- Nun ci ho fame... io... nun ne sàccio la raggióne... ma m'è 'egnúta dinta 'na strézza 'e stòmmeco... Besògna pròpio che ce vada a véde chéllo che va a capetàre là en fónno.
- No, arrèstate! Nun ce annàre! So' spittàculi chilli che t'appuóngono en trestízzia. T'acchiàppa 'nu strappacòre pe' ttutto lo juòrno... e lo fíjo tòjo no' sarà cuntènto. Pol'essere che inta 'stu mumènto, illo se truóva già en la casa che ce sta aspettànno... e mmagàre ce ha pure fame!
- Ma se m'ha mannàto a dire che no' vène!
- Be', lo po' avécce avúto 'nu repensamènto... che tu bén lo sàve cómme so' li fíji. Quanno tu l'attièndi alla casa no' tòrneno e i respóntano quànno tu no' l'attièndi pe' gniénte, pe' cchisto besògna stàcce sempe appreparate, co' la zuppa allu fòco.
- Sí, tu ce hai raggióne... jammocénne. (*Alla Maddalena*) Ce vòi vegníre pure a ttè, Maddalena, a pijàrte 'na scudella?
- Co' piacére... se no' ve dóngo, empíccio.
In chill'estànte sullo fónno passa la Veronica e la Madonna addimànna: Còssa pòl'esser capetàto a ch'élla fémmena, che téne intra le mane 'nu panno tutt'ensanguenàto? (*A Veronica, alzando la voce*) Oh, amica méa, ve síte ferúta?
– No, no' è ammè ch'è capetato… ma uno de chílli cundannàti che hanno míso de sotto a la croce.
(*Col fiato che le manca, come se presagisse la risposta*)
- Lo quale?
Chíllo che 'cce críano stròlego... ma che stròlego nun è, ma santo! E lo se lèzze da chílli uócchi dóci che téne. Ce ho asciuttàto la fàzza ensanguenàta...
- Oh, fémmena de pitàde...
Vide, l'hàggio asciuttàto co' 'sta tovàglia e n'è sortúto 'nu miràculo! Illo m'ha lassàto l'emprònta de la figúra sója che pare 'nu retràtto.
(*Quasi senza voce*) - Fàmmece dà 'n'uócchio...
- Sí, te lo fàzzo véde.
(*Giovanna cerca di trattenerla*) - No Maria, làssa pèrde!
- Te lo làsso véde, ma ànte, o donna, ségnate cu lu segno de la croce! (*Mostra il tovagliolo; Maria cade a terra priva di sensi*).
- Ch'hai fatto! Non vide che mo' è desvegnúta!
- Oh Gesú! Ch'hàggio combenàto! E pecché è desvegnúta? É parènte a chíllo?
- La màtre è! La màtre de lo Segnóre!

Nuova Scena 1969	Einaudi 2003
	Il testo più antico è senz'altro quello che ora vi proponiamo in volgare composito padano. Ritroverete espressioni provenienti dal dialetto lombardo usato da Bescapè e Bonvesin de la Riva, così come del giullare anonimo autore del Lamento della sposa padrona. Anche questo brano può essere agito con la partecipazione di attori diversi che interpretano i vari ruoli. Qui abbiamo preferito seguire la tradizione dei fabulatori medioevali che da soli riuscivano a interpretare tutti i ruoli. Franca lo reciterà in una forma dialettale che raccoglie idiomi arcaici diversi del Medioevo padano.[15]
MARIA VIENE A CONOSCERE DELLA CONDANNA IMPOSTA AL FIGLIO	La Madonna incontra le Marie
	Personaggi: 'Melia, Maria, Zoàna, Maddalena.
(**Maria *sta* in compagnia di Zoana e per strada incontra Melia**)[4]	*è*
MELIA[5] - Bon dì Maria... bon dì Zoana. MARIA - Bon dì Melia *sit* dre an-dar a far spesa? MELIA - No, ag l'ho d' già *fatta* sta matina... av g'ho de dive *un rob* Zoana. ZOANA[6] - Disime. Cunt parmes Maria...	sèt fàita 'na roba (*A Maria*)
(**si appartano e parlano concitate**)[7]	
MARIA - In doe la va tuta sta zente? cosa l'è 'drè a suced là in funda? ZOANA - Ol sarà quai sponsalizi de seguro... MELIA - Sì, a l'è *on* sponsalizi... vègni de là *improprio* ades.	(*guarda verso la quinta*) un impròpri

[4] Questa didascalia viene riportata da E^{97} priva di parentesi e in tondo.

[5] In E^{03} il nome del personaggio rimane lo stesso. Trattandosi però dell'abbreviazione (come si può notare dalla traduzione a fronte di ogni edizione a partire da B^{73}) del nome AMELIA, l'ultima edizione torinese indica il personaggio in questo modo: «'MELIA». Dato che non si tratta di una modifica sostanziale, ho deciso di non riportarlo. Si tenga però conto della differenza ogni qualvolta il nome compaia nel testo.

[6] Problematica simile rispetto a quanto riportato nella nota precedente. Il nome ZOANA in E^{03} viene riportato con la grafia accentata «ZOÀNA». Si tenga conto della modifica accidentale ogni qual volta si presenti il nome nel corso del testo.

[7] Questa didascalia viene riportata da E^{97} priva di parentesi, in tondo e in uno spazio a sé, distante dalle battute. Questa nuova impostazione, in questo caso, viene mantenuta anche da E^{03}.

[15] Il testo che ho qui riportato compare solamente in E^{03} e funge da prologo introduttivo della seconda versione del testo proposta questa volta, come si può evincere da quanto scritto, in «volgare composito pagano». Questa breve introduzione, a mio avviso, dev'essere intesa come una sezione separata del prologo: essa si trova nella stessa pagina in cui si conclude la versione in dialetto campano. Quest'ulteriore porzione introduttiva viene dunque dislocata dal momento che si riferisce più nello specifico alla seconda versione del pezzo, trascritta in dialetto padano.

MARIA Oh 'ndem a vedar Zoana che a me piasen tanto i 'sponsalizi, a mi. A l'è zovina la sposa? E ol sposo chi a l'è?	
ZOANA - No sag mi... a credi col debia *es* un de *foera...*	vès föra…
MELIA - Dem Maria, no stit a perd ol tempo co' i matrimoni... 'ndemo a *casa* che g'avem anc mo' de metarghe l'acqua al fogo per la menestra.	ca'
MARIA - Specit, *'scultii*. A i è 'drè a biastemà!	(*con apprensione*) 'scultí[16]
ZOANA - *O* i biastemerà par 'legria e contentesa!	Oh
MARIA - No, che me someia... col fagan con rabia: *stregonaso* ...; g'han criad... si g'ho intendio ben... 'sculti co i va a repet. Contra a chi e *gl'hanno?*	«stregonàso»[17] gh'l'han?[18]
ZOANA - Oh, *'dese* che me egn in mente... no l'è per *on* sposalizio, che i *vosa*, ma contra a *un* che l'han descoverto sta *note* che ol balava con un cavron che po a l'era on diavulo.	'dès[19] un vüsa vün nòce
MARIA - Ah, par quel ag disen: stregonaso?	
ZOANA - Sì, par quel... ma no femo tardi Maria... 'ndem a casa che no le son robe da vedar quele, che ag pod sucedegh de catarse ol mal'ogio.	sarà
MARIA - A gh'è una crose che la sponta de sora e teste de la zente! E altre doe crose che spunta adeso! Si, st'altre a son de doe ladroni...	MARIA (*con angoscia appena accennata*)
MARIA[8] Povra zente... i vano a *'ncrosare* tuti e trie... Chi *ol* sa la mama de lori! E magara *lè*, pora dona, no lo sa gnanca che i è drie a masarghe ol so fiol de *le*.	ZOÀNA[20] 'ncrosàrli lée
(**Sopraggiunge correndo la Maddalena**)[9]	lée *trafelata*

[8] Errore di LC che attribuisce questa battuta al personaggio di Zoana. B^{73}, infatti, si basa su NS^{69} e mantiene l'attribuzione della battuta a Maria.

[9] Questa didascalia viene riportata da E^{97} priva di parentesi e in tondo.

[16] Potrebbe sembrare una lezione solamente accidentale ma, io credo, abbia un valore sostanziale importante. Per come la variante appare in NS^{69} (e in LC) parrebbe traducibile con un "ascoltateli". Per come invece la ritroviamo per la prima volta in E^{97} (e, successivamente, anche qui in E^{03}), potrebbe essere diversamente tradotta con "ascoltate". Si tratta in entrambi i casi di due imperativi presenti di seconda persona plurale. Il raddoppiamento della "i" nella prima variante, però, potrebbe alludere anche alla presenza del pronome enclitico "li". Effettivamente, tutte le traduzioni, a partire da B^{73} (che, come anticipato, è la prima redazione a riportare una traduzione italiana a fronte del testo dialettale) riportano la traduzione «ascoltate». Dato che NS^{69} ed LC non riportano alcuna traduzione, ma stampano solamente il testo in dialetto, risulta difficile comprendere quale fosse l'intenzione originaria di Fo, celata nel raddoppiamento della i. Dal mio punto di vista, però, questa potrebbe esserne un'interpretazione. Per completezza, riporto le varie forme (che variano solamente sul piano accidentale) con le quali l'imperativo compare nelle varie edizioni comprese tra NS^{69} ed E^{97}: LC 'scultii B^{73}, B^{74}, B^{77} 'scultì

[17] Le virgolette basse ad isolare la peculiare espressione riferita a Cristo compaiono per la prima volta con B^{73} e vengono trasmesse ad ogni edizioni successiva.

[18] B^{73}, B^{74}, B^{77}, E^{97} gl'han?

[19] B^{73}, B^{74}, B^{77}, E^{97} 'des

[20] Si segnala che la mancata attribuzione della battuta alla donna nelle altre edizioni sembra essere un errore.

MADDALENA - Maria! Oh Maria... ol vostro fiol Jesus...	
ZOANA - *Ma* sì, ma sì, ol *gh'sa* de già *le (lei)*[10]... (**a parte**) state cito... 'sgrasiada.	(*bloccandola*) sa lée
MARIA - Cos' l'è che so de già mi? ...'s l'è capitat al me fiol?	(*con apprensione*)
ZOANA - Nagota... cos'ag dovaria eserghe capitat, o santa dona? A ghe dumà che... Ah *no t' avevi* dit? Ohj che 'smentegada che sont... m'era gnid via d' la testa de *'visarte* che lu ol *to* fiol m'aveva dit che no *el* vegnarà a casa a magnar a mezdì che ol g'ha de 'ndare su la montagna a cuntar parabule.	no'l vl'avéa 'visàrve vòster ol
MARIA - A l'è quest che set gnuda a dirme anch'ti?	(*a Maddalena*)
MADDALENA - Sì, quest *Madona.*	Madona…
MARIA - Oh ol sia rengraziad ol *segnore...* ti eri rivada tanto de corsa... cara fiola... che mi *n'evi* catat un stremizi de quei... me s'evi già figurat no so miga quale desgrazia... Come semo *stupide* de volte noaltre mame! Ag femo preoccupade par nagota!	Segnore m'évi lòche
ZOANA - Sì ma anco *le*... sta balenga... che la'riva corendo scalmanada par gnì a darte ol nunzi de ste bagatele...	lée
MARIA - Bona Zoana… no starge a criar adeso... a l'infine l'è gniuda par farme un plazer d'una comission... At rengrazi fiola... come ad ciamat ti, che mi am pare de scognosarte?	(*A Maddalena*)
MADDALENA - Mi sont la Madalena...	(*con umiltà e imbarazzo*)
MARIA - Madalena? La qual? Quela...?	(*Breve pausa*)
ZOANA - Sì a l'è *le*... la cortizana... n'dem via... Maria... 'ndem a casa... co l'è mejor, che no ghe femo vedar con zente compagn... *lo 'l* stà ben.	(*aggressiva*) lée no'l[21]
MADDALENA - Ma mi *ne* fago pu ol mestier.	no'[22]
ZOANA - Ol sarà *porchè* no ti trovi plu smorbiosi de catar... Va j' desvergognada.	parchè[23]
MARIA - No, no descasarla... povra fiola... se ol me car Jesus... s'la tegne in tanta fiducia de mandamla a mi a fam di cumision... l'è segn che ades la fa giudizi... vera?	
MADDALENA - Sì, a fag giudizi ades.	, Maria.
ZOANA - Vag a crederghe... la question l'è che ol to fiol de ti a l'è de tropo bono as lasa catare d' la compasion e ol freghen toeti... ol g'ha sempre d'intorna un mugio de poltrò... zente senza laoro nì arte, morti de *fame; ...desgrasò* e putane... *compagn* a quela!	fam... desgrasió (*indica Maddalena*) cumpàgn

[10] Soppresso in B^{73}.
[21] Parrebbe una correzione di B^{73}.
[22] B^{73}, B^{74}, B^{77}, E^{97} no
[23] B^{73}, B^{74}, B^{77}, E^{97} perché

MARIA - At parlet de cativa ti... Zoana... lu ol me fiol ol dise sempre co l'è par lori, sovra 'gni *cosa* par lori[11],
sbandadi e sperdui che o l'è gniudo a sto mundo a darghe la speranza.
ZOANA - D'acordi, ma at cumprendi che a sta manera no ol fa un bel vardà... ol se fa parlar a dre... Con tuta la zente de bon-levada co g'he in cità; *i* cavajeri e soi dame, *i* dotori e *i* siori... che lu cont'ol so fare zentile savente e 'rudito *a struaria* de subet in tla manega e averghe onori, farse aidare se ol g'avese besogn. No cripante: ol va a meterse co i piogiat vilan! E de contra a quei!
MARIA –
Scoltii[12] come i *vosa*, e i ride... ma no se vede e crose!
ZOANA –
A parte che ol podria farghe a men de sparlarghe sempre a dre ai prevet e a i prelat... che quei no gh'la perdonano e niuno.
MARIA - Eco de novo e tre crose...
ZOANA - Quei un dì a g'la faran pagare! Ag faran d'ol male!
MARIA - Fag d'ol male al me fiol? E parchè, co l'è si bon... no ol fa che d'ol ben a tuti, anco a quei che no ghe domanda! E tuti i ghe vol ben!
Sentit… i son dre a sghignasar de novo... un de quei ol dua es borlad per tera...

Tuti ghe vol ben al me fiol... no a l'è vera?
MADDALENA - Sì, anco mi ag voi tanto ben!
ZOANA - *O,* ol sconosemo tuti che spirato ben *atg* voi ti al so fiol de la Maria.
MADDALENA - Mi *ne* gho un amore *compagn* che par on fradel par lu! adeso...
ZOANA - Adeso... parchè prima *denca*...?
MARIA - Zoana, daghe un taio infina de intormentarla sta fiola... *cosla* t'ha fait... no ti vedi co l'è smortificada...
coml'è che cria tanto... E anco ol fudese che lè, sta zoina la aga a tegner un amor par lu de quei che e done de normale a gh'han par i omeni, che ghe piase... Bon? No a l'è omo sforse ol m'è fiol? Oltra che *ves* Deo? De omo ol gh'ha i ogi… le man i pie... e tuto de omo... financo i dulori e l'alegresa! Donca ag tocherà a lu... ol me fiol a decid... co ol savrà ben lu se fa, quando gnirà ol so

còssa

sbandài[24]

as truaría
lori

(*attenta ai rumori che provengono dal fondo e con apprensione*) 'Scoltí vüsa quèi!... plü
(*continua il suo discorso cercando di distrarre Maria*)

(*con un sussulto*)
(*non raccoglie*)

(*Cambia tono: accorata*)
no' se vede plü la tersa cróse... (*Torna a parlare alle donne*)

(*timidamente*)

Oh, at
cumpàgn

donca

Cos'l'ha[25]
(*Ascolta le grida che arrivano sino a lei*)
(*Torna alle amiche*)

[11] B[73], B[74], B[77], E[97] loro
[12] Vedi nota 16.
[24] B[73], B[74], B[77], E[97] sbandati
[25] B[73], B[74], B[77], E[97] cos'l'ha

mument *se ol vorerà torsela una* sposa. Par mi quela che lu ol scernerà, mi ag vurarò ben 'me fudes la mia fiola... E ag speri tanto ca vegna prest quel dì... che ormai ol g'ha compit trentatri ani... e l'è ora che ol meta su famegia...	de tórse 'na
Oh che brut grià che fan là in funda... e com l'è nera sta croze.	(*Cambia tono*)
Tanto me plazeria averghe per casa di bambin so de lu... de far ziogare, ninar... che mi ne so tante *canzon* de cuna... e darghe i *vizi*... e contarghe fabole, de quele bele fabole che i finise sempre bene... e in zocondia!	(*Torna alle donne*) cansóni viçi
ZOANA - Sì, ma adeso basta de starte a insognare Maria... andemo che da sta banda no magnemo pu nemanco a sira...	
MARIA No gho fame a mi... no ghe descovro la reson... ma m'è ghit a doso un strencio de stomego... bigna *npropio* che vaghi a vedar cos' l'è ca va, *a* la in funda.	(*è presa da profonda tristezza*) improprio
ZOANA - No, no te vaghi... che a sont robe quele co e fano intrestizia e at menaran un sciopamagon par *tuo* ol ziorno. Ol to fiol no ol sarà contento... *po* es che in stu momento ol sebia già in la casa e che a *ghe* specia... che ol g'ha fame.	che tüto Pòle te
MARIA - Ma se ol m'ha manda a dire che no 'l vegnarà!	
ZOANA - Ol po averghe ut on *respensament (una repensada)*[13]. At set com'è i fioli. Quando te i speci *a casa* no i torna... e i *retorna* quando no i speci *miga*! E *bigna* ves sempre a pronta cont ol magnar al fogo.	repensaménṭ[26] fati spunta plü bisogna
MARIA - Sì, ti g'ha reson... andemo... At *voret* gni anco ti Madalena a *magnarne* una *scudela?*	været magnàre scudèla de menéstra?
MADDALENA - Bon *valuntera* se no v' dag infesciament... *pitost mi dovaria andà*...	voluntéra[27]
(**Sul fondo passa la Veronica**)[14]	
MARIA - Cos' l'è capitat a quela dona... co la g'ha un mantin tuto insenguinat? Ohj bona dona... av set fada male?	(*Alzando la voce*)
VERONICA - No, miga mi... ma un de quei cundanat che g'han metuo de *soto* a la crose lo quelo co a ghe crieno stregonaso ...e che no l'è stregon, ma santo... Santo de seguro che ol se capise da i ogi dolzi ch'ol tene. A g'ho *cugad* la facia insanguagnenta...	sóta sugàd
MARIA - Oh dona pitosa...	

[13] Soppresso in B^{73}.
[14] Questa didascalia viene riportata da E^{97} priva di parentesi e in tondo.
[26] B^{73}, B^{74}, B^{77}, E^{97} respensamente
[27] B^{73}, B^{74}, B^{77}, E^{97} voluntera

VERONICA - ...con sto mantin e *gh' n'è* sortit on miralcol... ol m'ha lasad l'emprunta d'la soa figura che ol pare un ritrat. MARIA Famlo vedar. ZOANA - No ves curiosa Maria che n'ol stà ben. MARIA - No sont curiosa... a senti ch'ol devi vedel. VERONICA - D'acordi at lo fago vedar, ma in prima segnat con-t'ol segn de la crose... eco, a l'è ol *fiol* de Deo! MARIA - Ol me fiol... ah... a l'è *ol* me fiol de mi! (***corre disperata verso l'esterno***) ZOANA - *Cos te fat*... benedeta dona... VERONICA - Ma mi no credevi ch'a fus la sua mama... de quel!	l'è miracolo[28] (*senza respiro, quasi presagisse la tragedia che si sta consumando*) (*angosciata, cerca di trattenerla*) 'remíra: Fiòl (*con un filo di voce*) (*Cade a terra svenuta*). Co t'è fàit...

[28] B[73], B[74], B[77], E[97] miracol

Il testo de *La Madonna incontra le Marie* è presente in ogni edizione da noi analizzata: NS^{69}, LC, B^{73}, B^{74}, B^{77}, E^{97}, ed E^{03}. Il testo rimane fedele a sé stesso, almeno sino ad E^{97}, per poi subire importanti modifiche sostanziali per azione dell'ultima edizione torinese. Questo testo, in E^{03}, inaugura una successione di tre testi che, a partire da B^{73} (e fino ad E^{97}) erano stati isolati in una sezione a sé stante. La sezione era denominata *Testi della Passione* e conteneva i seguenti testi in questo preciso ordine*: Il matto e la morte*, *Maria viene a conoscere della condanna imposta al figlio*, *Gioco del matto sotto la croce* e *Passione*. Come vedremo, tutti questi testi, nel corso del tempo, hanno assunto titoli diversi e assunto una posizione diversa all'interno del *Mistero Buffo* (ciò è avvenuto non prima di E^{03}). Il pezzo di cui parleremo in questo capitolo si trovava nella seconda posizione di questa particolare "sezione" dell'opera e, come si può notare, figurava con il titolo di *Maria viene a conoscere della condanna imposta al figlio*. Questo è il titolo con il quale il pezzo viene denominato sino ad E^{97}; da questo punto di vista abbiamo una tradizione divisa a metà: ogni redazione precedente ad E^{03} ed E^{03}. Guardando all'evoluzione sostanziale delle varianti, come approfondiremo tra poco, la divisione potrebbe rimanere la stessa, ma è anche opportuno evidenziare il ruolo fondamentale assunto da B^{73}, per lo più di carattere "correttivo" nei confronti delle edizioni precedenti. Tornando alla questione del titolo, a mio avviso, E^{03} per così dire applica un intervento "migliorativo", quantomeno se si guarda alla narrazione dell'avvenimento. È pur vero che il titolo originario fa riferimento al fatto sostanziale del racconto, si riferisce cioè al momento esatto in cui Maria, nonostante gli impedimenti di alcune donne, viene a conoscenza, per l'appunto, della condanna che sarebbe di lì a breve gravata definitivamente sul proprio figlio, conducendolo ad una cruenta morte. Ma è anche vero che, dal mio punto di vista, il pezzo, per quanto narri di quest'episodio, si concentri su di un aspetto preciso che lo caratterizza: il costante tentativo da parte delle «Marie» (e in particolar modo, come vedremo, da parte del personaggio di Zoana), di impedire alla Madonna di venire a conoscenza della sorte di Gesù. Un altro elemento che viene maggiormente evidenziato dalla titolazione di E^{03} è il fatto che quest'agnizione avvenga quasi "per caso", mentre Maria, camminando per strada al fianco di Zoàna, incontra gli altri personaggi femminili. Strada che, come vedremo, è il cronotopo di riferimento per lo svolgimento dell'intera vicenda. Un fattore comune alla quasi totalità dei testi del *Mistero Buffo*, è lo sviluppo delle vicende narrate all'esterno. L'unica

eccezione, come vedremo tra qualche capitolo, è rappresentata dal testo de *Il Matto e la Morte*, nel quale la narrazione si svolge, nel corso dell'intero pezzo, all'interno di una taverna. Se il *Vangelo di Luca*, pur accennando alla presenza di alcune donne sul Golgota, tace qualsiasi riferimento puntuale, e se i Vangeli di Luca e Matteo fanno riferimento a solamente due donne (la Maddalena e la madre dell'apostolo Giacomo), il *Vangelo di Giovanni*, invece, ne specifica l'identità e aumenta il numero a tre. Queste tre «Marie», come le definisce da Fo, alludono dunque probabilmente alle tre donne che, nel vangelo del più giovane tra gli apostoli, vengono descritte ai piedi della croce.

> Vicino alla croce di Gesù stavano sua madre, la sorella di sua madre,
> Maria, moglie di Cleofa, e Maria di Magdala.[29]

Le tre donne però, nel testo di Fo, assumono denominazioni diverse, "popolane"; sino a divenire, oltre alla Maria madre di Dio (che per forza di cose mantiene il proprio nome), Zoàna (Giovanna) e 'Melia (Amelia). In questo, dal mio punto di vista, pur riferendosi alla tradizione testuale dell'apostolo Giovanni, Fo vuole innovare la sostanza del testo evangelico. Nonostante il titolo, infatti, ne abbracci la tradizione (dato che Giovanni riporta il nome Maria per tutte e tre le donne), Fo trasforma questi nomi, a mio avviso, al fine, allo stesso tempo, di allontanarsi da quella stessa tradizione. Anche in questo, e sin da questa scelta, Fo ci pone nella solita prospettiva "straniante" rispetto all'ufficialità cattolica, alludendo al fatto che il racconto al quale siamo di fronte non è comunque vicino e rappresentativo della canonicità del cristianesimo. Queste figure, nonostante l'attore - autore le presenti nell'attimo che precede la crocifissione vera e propria, come si può leggere dalle parole del Vangelo, sarebbero state presenti anche ai piedi della croce e non possiamo, dunque, escludere che siano anch'esse tra le figure femminili presenti all'interno di quell'indefinito gruppo di sei donne che (come meglio spiegherò nel prossimo capitolo), in E^{03}, costituiscono il nutrito seguito della Madonna ai piedi del figlio morente. Una differenza strutturale che però divide questo pezzo da quello che tratterò nel capitolo successivo, relativo all'arrivo di Maria ai piedi della croce, riguarda il fatto che se in quel testo la presenza delle donne si afferma solamente nel corso delle varie redazioni a stampa (nelle prime, infatti, erano presenti molte più figure maschili); quello da noi qui analizzato si configura sin dall'*editio princeps* un testo

[29] *Vangelo di Giovanni*, 19, 25 in *I Vangeli* a cura di Giuseppe Barbaglio, Rinaldo Fabris, Bruno Maggioni, Assisi, Cittadella Editrice, 1978, p.1664.

rigorosamente “al femminile”. I personaggi sono in totale cinque e il loro numero rimane costante in ogni edizione; anche il numero delle loro battute rimane sostanzialmente il medesimo: è con LC e B^{73} che avvengono le uniche vere modifiche relative ai personaggi: è necessario però scindere l’azione delle due redazioni. In LC Maria possiede 26 battute (una in meno rispetto a NS^{69}) e Zoàna, invece, 23 (una in più rispetto a NS^{69}): ciò avviene per il fatto che l’edizione attribuisce erroneamente una delle battute di Maria a Zoàna. Possiamo dire si tratti di un errore dal momento che, a partire da B^{73}, l’attribuzione delle battute torna a rispettare la struttura presente in Nuova Scena, facendo sì che dell’intervento di LC non rimanga alcuna traccia. Ciò ci induce dunque a pensare che LC non sia in alcun modo l’antigrafo a stampa di riferimento per la prima delle Bertani che sembra per l’appunto guardare molto di più come punto di riferimento all’*editio princeps* del 1969. L’azione di B^{73}, invece, verrà conservata da ogni edizione successiva, raggiungendo perfino E^{03} (fatto per nulla scontato dato l’ampio grado di innovazione che spesso l’ultima redazione torinese mostra di mettere in atto). La prima edizione veronese, infatti, attribuisce parte di una battuta di Maria a Zoàna e, dal mio punto di vista, con logica. Maria, guardando in lontananza, vede, oltre alla croce vista in precedenza, spuntare tra le teste della gente in processione, altre due croci e Zoàna, prontamente, risponde che quelle croci appartengono a «doe ladroni». Illogica la struttura drammaturgica di NS^{69} che attribuisce a Maria una puntualizzazione (quella cioè della specificazione sui due ladroni) che, non avendo saputo sino a quel momento nemmeno dell’esistenza della condanna stessa, non sarebbe stata in grado di pronunciare. Come si può notare anche dalla tabella sottostante, quindi, le variazioni fanno riferimento ai soli personaggi di Maria e Zoàna: per quanto concerne gli altri personaggi, invece, il loro repertorio drammaturgico rimane invariato sino ad E^{03}.

	NS^{69}	LC	B^{73}	B^{74}	B^{77}	E^{97}	E^{03}
Evoluzione delle battute							
’Melia	4	4	4	4	4	4	4
Zoàna	22	23	23	23	23	23	23
Maria	27	26	27	27	27	27	27
Maddalena	8	8	8	8	8	8	8
Veronica	4	4	4	4	4	4	4

Anche le didascalie rimangono pressoché identiche nella sostanza sino ad E^{03} che però, come in altri casi da noi analizzati, ne aumenta significativamente il numero. Come si può osservare dalla tabella di collazione, delle 6 didascalie di NS^{69} (poi ereditate da ogni edizione sino ad E^{97}) solo 5 rimangono abbastanza simili anche in E^{03} (che pur le modifica parzialmente), 1 invece viene completamente soppressa e sostituita. Le didascalie introdotte dall'ultima edizione torinese sono di vario carattere: psicologico (descrivono cioè lo stato d'animo dei personaggi), direzionale (indicano a chi siano rivolte le battute o verso quale luogo della scena il personaggio si diriga) e interpretativo (specificano il tono della voce o il sentimento con il quale la battuta viene pronunciata). Nonostante il notevole incremento apportato da E^{03}, la maggior parte delle didascalie si riferisce a Maria e Zoàna che, dunque, risultano anche su questo versante (oltre che per il repertorio delle battute) le vere protagoniste di questo pezzo.

NS^{69}	LC	B^{73}	B^{74}	B^{77}	E^{97}	E^{03}
Evoluzione delle didascalie						
6	6	6	6	6	6[30]	33

Maria e Zoàna, infatti, si trovano agli opposti da molti punti di vista: la prima non è minimamente a conoscenza di ciò che sta accadendo in città; la seconda, invece, (nonostante anche 'Melia abbia saputo della condanna di Gesù) sembra essere la più informata tra le donne riguardo ogni minimo dettaglio della vicenda. E ancora: se il movimento scenico di Maria tende nel corso dell'intero pezzo sia sul piano fisico che mentale verso la processione, nei confronti della quale dimostra psicofisicamente una sorta di "fatale attrazione"; Zoàna contrasta questo movimento scenico respingendo con ogni forza (e scusa) la madre di Dio dalla parte opposta, al fine di allontanarla dal luogo nel quale a breve si sarebbe consumata la tragedia. Ed è su questo contrasto che viene concretamente a strutturarsi l'intera drammaturgia testuale. L'azione di distrazione che Zoàna attua nei confronti di Maria avviene ancor prima dell'inizio della scena vera e propria. Le due donne camminano assieme per una strada della città: capiamo dunque che l'amica di Maria stia cercando di allontanarla dalla processione che a breve avrebbe lì

[30] Come evidenziato anche in collazione, E^{97} mantiene la sostanza di tutte e 6 le didascalie. Di 4 di queste modifica l'aspetto grafico, trasformandole in tondo e separandole dal corpo testuale delle battute: E^{03} eredita questa nuova conformazione.

vicino avuto luogo. Il piano di Zoàna, però, sin da subito risulta messo in pericolo prima dall'incontro con l'amica 'Melia (alla quale è affidata la battuta d'apertura del pezzo), successivamente da quello con la giovane Maddalena: in entrambi i casi, però, Zoàna riesce ad ottenere in qualche modo la collaborazione delle donne e ad evitare che Maria venga a conoscenza della verità. È con l'ultimo degli incontri, quello con il personaggio di Veronica, che Maria arriva finalmente a comprendere la realtà dei fatti. L'arrivo della giovane costituisce dunque lo scioglimento di quello stato di attesa e sospensione che sin dall'inizio del testo aveva caratterizzato l'ossatura della drammaturgia. Del personaggio di Veronica i Vangeli sinottici, ovverosia i Vangeli di Marco, Luca e Matteo, non parlano mai esplicitamente: essi fanno però riferimento ad una donna che, grazie a Cristo, viene curata da un'emorragia di cui soffriva da ben dodici anni.

> […] Ora una donna, che da dodici anni soffriva di emorragia, gli si accostò di dietro e toccò la frangia del suo mantello. Diceva tra sé: Se riesco anche solo a toccare il suo mantello, sarò salvata. Gesù si volse e vedendola disse: Coraggio, figlia mia! La tua fede ti ha salvata. E da quell'istante la donna fu salvata.[31]

> […] Ora una donna, che da dodici anni soffriva perdite di sangue, e aveva patito molto in mano di molti medici e speso tutto il suo senza alcun giovamento, anzi piuttosto peggiorando, udito parlare di Gesù, venne tra la folla alle sue spalle e gli toccò il mantello. Perché diceva: Se riesco a toccare anche solo le sue vesti, sarò guarita. Sull'istante ristagnò il suo flusso di sangue e sentì nel suo corpo di essere guarita da quell'infermità.[32]

> […] E una donna che da dodici anni soffriva di emorragia (aveva speso tutti i suoi proventi medici) e nessuno era riuscito a guarirla, gli si accostò di dietro e gli toccò la frangia del mantello. E sull'istante le si arrestò il flusso di sangue.[33]

A tale guarigione fa riferimento anche il Vangelo apocrifo di Nicodemo, contenuto negli Atti di Pilato, nel quale una donna presente al processo, denominata Bernice,

[31] *Vangelo di Matteo*, 9, 20-22, in *I Vangeli*, cit., p.242.
[32] *Vangelo di Marco*, 5, 25-29, in *I Vangeli*, cit., p.696.
[33] *Vangelo di Luca*, 8, 43-44, in *I Vangeli*, cit., p.1056.

avrebbe gridato le seguenti parole al fine di testimoniare a favore di Cristo: «Avevo un flusso di sangue e toccai una delle frange del suo vestito e cessò l'emorragia che era durata dodici anni»[34]. Il testo einaudiano de *I Vangeli Apocrifi* riporta però alla fine del capitolo in cui è contenuta la traduzione italiana del *Vangelo di Nicodemo*, una sezione dedicata alle varianti del testo e delle traduzioni. In questa porzione critica, in relazione al capitolo VII, viene istituita una correlazione tra il termine greco «Βερνίκη» e il corrispettivo latino «Veronica». Potrebbe esistere un reale correlativo, dunque, tra le due figure: una appartenente al mondo canonico e ufficiale e l'altra, invece, viva nel mondo della tradizione apocrifa. Bisogna attendere il XV secolo, alla fine del Medioevo, perché la donna venga venerata come santa e la sua leggenda sia associata alla Passione: ella divenne «la donna pietosa che terge il volto di Cristo bagnato di sudore e sangue, la cui immagine (*veronica: vera eikon* «vera immagine»*)*, coronata di spine, resta impressa sul velo».[35] Non soffermandoci ulteriormente su questioni che avrebbero bisogno di molto più tempo e spazio per essere discusse, bastino queste considerazioni e questi esempi testuali per dimostrare come, ancora una volta, Fo si avvicini nelle sue scelte drammaturgiche molto più alla dimensione non classica della tradizione cristiana, ma vivendo della leggenda e dell'immaginario popolare che da esse, successivamente, è scaturito. La donna, infatti, pur indicata nelle battute semplicemente come «Veronica», nella didascalia che ne descrive l'entrata nella scena viene definita «la Veronica»: la presenza dell'articolo è determinante poiché, a mio avviso, definisce il personaggio anche in quanto simbolo; rendendo cioè giustizia a quella tradizione medievale che, nel corso dei secoli, ha reinterpretato il testo evangelico facendolo divenire leggenda.

La processione presente in questo pezzo risulta essere la continuazione di quella che abbiamo incontrato all'interno della *Moralità del cieco e dello storpio*. I due testi, contigui dunque sul piano narrativo, sono posti uno dopo l'altro solamente in NS[69] ed LC: a partire da B[73], infatti, i due pezzi vengono allontanati e tra loro vengono inseriti altri momenti dell'opera (già esistenti o completamente nuovi). Essi, però, risultano simili anche su un altro piano: entrambi presentano l'evento sullo sfondo, lontano dai personaggi della scena. Una differenza significativa riguarda però i personaggi stessi: se

[34] *Atti di Pilato*, *Vangelo di Nicodemo*, cap. VII, I, in *I Vangeli Apocrifi* a cura di MARCELLO CRAVERI, Torino, Einaudi, 2005, p. 311.
[35] Riporto, per completezza, il link della fonte utilizzata: https://www.treccani.it/enciclopedia/veronica/.

il Cieco e lo Storpio sono infatti "comuni" persone del popolo e non hanno alcun legame specifico con Gesù; Maria, di contro è sua madre e ogni altro personaggio femminile a lei vicino in questo testo (fatta eccezione per Veronica) ha evidentemente avuto occasione di conoscerlo prima del tragico evento. Non è però l'unico riferimento intertestuale possibile per questo testo. Maria, che, seppur distante, ascolta con attenzione le grida della processione, distingue con chiarezza che uno dei condannati venisse definito come «stregonaso». Questa definizione di Cristo non è nuova nel *Mistero Buffo* poiché, sempre riferendosi a Gesù, nel pezzo della *Resurrezione di Lazzaro* (che, per l'appunto, ho trattato nel capitolo precedente, rispettando l'ordine con il quale i testi vengono presentati in E^{03}) è il guardiano del cimitero ad asserire:

> […] Làsaro? Quèlo che l'hano sepelíto da quàter ziórni, che dòpo 'riva un santón, un stregonàsso, Jesus… me pare che se ciàmi, Fiól de Deo de sovranóme […].[36]

Sebbene, dunque, spesso Fo si "schieri" dalla parte del popolo, egli non è nemmeno esente dal rappresentarne storture e crudeltà. E la definizione di Gesù come uno stregone, una figura, dunque, legata più alla dimensione della magia nera che non al miracolo celeste, non è l'unico modo con il quale in questo testo la reputazione del figlio di Dio viene messa in discussione. All'arrivo del personaggio di Maddalena, Zoàna reagisce con stizza e repulsione: ella non è altro che una «desvergognada» e suggerisce pertanto a Maria di allontanarsi da lei. La Maria che ci descrive Fo, però, non solo non vuole abbandonare la donna, ma la accoglie, redarguendo anzi l'amica Zoàna per l'atteggiamento scontroso dimostrato nei confronti della giovane. La figura di Maddalena è una figura controversa nella tradizione cristiana e decisamente più vicina al mondo degli apocrifi, in cui Gesù, per l'appunto, arriva ad essere altresì definito come suo sposo. Dario Fo, in merito alla questione, afferma:

> Ad esempio in alcuni testi apocrifi l'evangelista extrasinottico ci dice senza reticenza alcuna: Gesù era lo sposo di Maddalena ed erano innamorati al punto che, pubblicamente, Gesù la baciava sulla bocca. Lo stesso apocrifo ci confida che gli Apostoli ne erano così gelosi che

[36] La porzione di testo qui riportata è un estratto del testo nella versione di E^{03}.

arrivarono a provocarlo: «Com'è che tu ami Maddalena più di noi?»
Risposta: «Perché, vi sembra che ella non ne sia degna?» Stupendo!![37]

Non solo dunque Fo sposa in pieno la tradizione apocrifa in merito, ma, in questo testo, arriva a far sì che la stessa madre di Dio, controbattendo alle ostili parole di Zoàna, possa addirittura difendere la giovane, ammettendo che nulla di male possa esservi nell'amore da lei nutrito nei confronti del figlio.

Dal mio punto di vista, la dura opposizione che l'amica di Maria dimostra nei confronti della verità, seppur dolorosa, della croce, se relazionata al comportamento arcigno e critico che la donna dimostra nel parlare delle frequentazioni di Gesù, potrebbe essere vista sotto un'altra luce. All'inizio del testo, infatti, il tentativo di distogliere Maria dalla vista della processione potrebbe essere letto come l'amorevole e compassionevole volontà di evitare la sofferenza dell'amica. Nel corso del pezzo, però, Zoàna acquisisce tinte decisamente più scure e, agli occhi del lettore (e spettatore), giunge dal mio punto di vista sino ad assumere una connotazione quasi negativa. Forse è per questo, anche, che se nelle edizioni precedenti Fo fa sì che Zoana si rivolga a Maria dandole del "tu", in E^{03}, quasi a definire un rapporto di freddo distacco tra le due figure, arriva a darle del "voi". Il suo porsi come ostacolo tra la Madonna e quello che potremmo definire come il necessario compimento della volontà di Dio (e per questo, inarrestabile) nulla può, infatti, nei confronti del destino, che alla fine del pezzo, irrefrenabile, irrompe e conduce Maria alla dolorosa scoperta. Zoàna, dal mio punto di vista, non è dunque molto diversa da quel popolo che grida «stregonaso» in processione, come non è diversa dalla folla che, al cospetto del cimitero della *Resurrezione di Lazzaro*, trasforma l'occasione in uno spettacolo dissacratorio, al quale partecipare scommettendo e vendendo sardine. Ella, infatti, non si limita solamente a criticare e maltrattare Maddalena: l'arrivo della giovane è l'occasione tramite la quale la donna arriva a criticare aspramente il comportamento di Cristo e le sue frequentazioni. Egli, secondo la sua opinione, infatti, «g'ha sempre d'intórna un mügio de poltro'… zénte senza laóro ní arte, morti de fam… desgrasiò e pütane». La critica che la donna muove è molto dura e incarna l'opinione di tutti coloro che non hanno mai concretamente capito il messaggio di Cristo, che, come afferma Maria, è venuto al mondo proprio per gli ultimi, «par lori, sbandài e sperdüi». La morale di Zoàna

[37] DARIO FO *Prefazione* cit. in *I Vangeli Apocrifi*, a cura di MARCELLO CRAVERI, Torino, Einaudi, 2005, p.XI.

imporrebbe che le frequentazioni di Gesù si limitassero a «cavajéri e sòi dame, dotóri e siòri» tra i quali, con il suo fare «zentíle, savénte e 'rudíto», si troverebbe subito a ricevere onori. Tutti le figure sociali alle quali la donna fa riferimento, sono tutto ciò a cui non solo il Gesù cristiano, ma soprattutto quello descritto da Fo, è sempre stato estraneo: cavalieri, dame, dottori e signori non sono altro che, dal mio punto di vista, un'ulteriore rappresentazione del potere e dello sfarzo. Sono simbolo dell'ostentazione e del lusso, dell'ingordigia sociale e della prevaricazione. Più avanti, in un altro suo intervento, Zoàna disapprova un ulteriore aspetto del comportamento di Cristo: egli non fa altro che «sparlàrghe sempre dre' ai prèvet e ai prelàt… che quèi no' gh'la perdonano a niúno». Fo, dunque, dopo aver elencato tramite le battute della donna esempi del Potere temporale e della ricchezza, non manca di far riferimento al mondo del Potere spirituale che altre volte nel *Mistero Buffo* si pone esplicitamente a contrasto con gli umili e l'umiltà predicata da Cristo: si pensi al prete al servizio del Padrone ne *La nascita del giullare* o a Papa Bonifacio VIII che vedremo, tra qualche capitolo, scaraventato nel fango dal figlio di Dio con un calcio. Fo dimostra in più occasioni in quest'opera la volontà di rimarcare la distanza di Cristo da ogni eccesso e demistificazione che la Chiesa, nel corso dei secoli, ha fatto del suo messaggio. Se dunque il personaggio di Zoàna dal mio punto di vista vuole incarnare e rappresentare tutti coloro che, al tempo di Cristo e successivamente, hanno interpretato e descritto il comportamento di Gesù come inopportuno e sconveniente; il personaggio di Maddalena, che le fa da contrasto, risponde invece alla vera logica con la quale il Nazareno intendeva vivere la propria vita e il proprio intimo rapporto con gli ultimi. Dario Fo, sulla base del suo attento studio dei Vangeli Apocrifi, e soprattutto concentrandosi nel rapporto tra il figlio di Dio e le figure femminili "ai margini" della società del suo tempo, giunge ad affermare che Gesù:

> «[…] non solo si soffermava presso quelle intoccabili, ma conversava con loro, discuteva, le guariva. Accettava con piacere perfino che prostitute spargessero sul suo capo e il suo viso unguenti profumati, gli lavassero i piedi e glieli asciugassero con i propri capelli. Un vero scandalo. Ebbene, i Vangeli apocrifi sottolineano questa propensione spaccata, altamente provocatoria di Gesù per lo scandalo […]»[38]

[38] *Ibidem*.

Un ulteriore elemento sul quale è opportuno, dal mio punto di vista, soffermarsi riguarda come in questo testo Fo sceglie di rappresentare l'intimo legame tra Gesù e la madre. Come abbiamo detto prima, nonostante i tentativi messi in atto da Zoàna per distogliere l'attenzione di Maria dalla processione delle croci, la Madonna risulta sempre e comunque attratta dal fenomeno sociale come se qualcosa, visceralmente, la attraesse. In questo, come anche nel pezzo che tratterò nel capitolo successivo, il rapporto che l'attore descrive tra Maria e il proprio figlio va al di là della rigidità e della convenzionalità con i quali la tradizione cattolica tende a rappresentarlo. L'affetto tra Cristo e la propria madre nel *Mistero Buffo* è veramente profondo: pur in assenza di lui, in tutto il testo, la Madonna è come attraversata da una pulsione radicale che la spinge alla croce, sebbene non sappia spiegarsi il perché. Per questo motivo, nel corso del dialogo con le donne, una volta accortasi dello strano corteo, le sue battute risultano scisse in due dimensioni parallele: le une atte a rispondere alle domande e osservazioni che vengono a lei rivolte dalle donne; le altre a chiedere con insistenza informazioni sull'evento in corso in città, attratta dalle grida e dalle macabre immagini in lontananza. La scissione del dialogo, tra queste due coesistenti ma opposte direzioni dell'attenzione di Maria corrispondono, a mio avviso, ad una lacerazione interiore della donna. Ella si dimostra divisa tra il suo ruolo sociale di donna e il suo ruolo, potremmo dire esistenziale, di madre: sebbene il viaggio di Cristo alla morte avvenga a notevole distanza dai propri occhi non si può dire che la donna non si senta, in un qualche modo coinvolta. È una Madonna, quella che vuole rappresentare Fo, non consapevole del possibile destino del figlio; che nemmeno lontanamente potrebbe immaginare che una crudeltà così grande possa essere commessa nei confronti di un uomo che «no' ol fa che d'ol bén a tüti, anco a quèi che no' ghe domanda». L'inconsapevolezza e, se vogliamo, l'ingenuità e la genuinità della madre di Dio la portano addirittura ad immaginare un futuro per il proprio figlio: elemento in totale contraddizione con la volontà di Dio, alla quale, come vedremo nel capitolo successivo, ella stessa si pone veementemente in contrasto. Ciò che però è ancor più sorprendente per la Maria di Fo è cosa concretamente in questo futuro s'immagini. Ella, rispondendo alle accuse di Zoàna contro Maddalena, afferma che non vi è nulla di male nell'amore che lei possa effettivamente nutrire per il proprio figlio. Egli, «De òmo ol gh'ha i ògi, le man, i pie… tüto de òmo… finànco i dulóri e l'alegrèsa!». Insomma: agli occhi di Maria Gesù, pur essendo anche figlio di Dio, è soprattutto uomo e con ogni uomo

ha in comune non solo la carne ma i sentimenti; dal dolore all'allegria. Maria oltretutto crede che il figlio abbia perfino la possibilità di scegliere per il proprio futuro, che possa essere lui, a poter «decíd […] quando 'gnirà ol so' mumént de tórse 'na sposa». I trentatré anni, per lei, sono un'età adatta per metter «sü famégia», nonché, per lei, di diventare nonna e poter raccontare ai propri nipoti tutte quelle «bèle fàbole che i finíse semore bén… e in zocóndia». Nel suo fantasticare, Maria, viene però interrotta con decisione dalle forti grida che arrivano impietosamente a lacerare, assieme all'immagine della «nera» croce, ogni suo anelito e disillusione. Sarà la stessa Zoàna ad ancorare Maria nel presente, dicendole di non perdersi ad «insognàre»: non c'è spazio per alcun sogno, non c'è spazio per alcuna prospettiva. Maria, che nel *Mistero Buffo* è prima di tutto madre ci descrive un Gesù che, di conseguenza, è prima di tutto figlio: lontano, dunque, da ogni disegno celeste e da ogni responsabilità universale. Egli, uomo, meriterebbe il futuro che ogni madre, in qualsiasi tempo, desidererebbe per il proprio figlio. È questo, a mio avviso, uno dei momenti più profondi e strazianti dell'opera dove Fo volontariamente concentra tutta la dolcezza dei sogni premurosi della Madonna proprio nel momento in cui, per contrasto, il figlio viene condotto alla morte. Il vivo contrasto tra la dimensione della proiezione futura di un'esistenza felice e la sua inevitabile e spietata (ma ormai imminente) conclusione, vede il suo culmine, dunque, nell'arrivo di Veronica. La cruda realtà irrompe con forza, decostruendo ogni tensione e conducendo finalmente Maria, come riporta la prima versione del titolo del pezzo, a venire «a conoscere della condanna imposta al figlio». Se da NS^{69} ad E^{97} una didascalia indicava che Maria sarebbe dovuta uscire di scena, correndo «disperata verso l'esterno», E^{03} sceglie di farla «cadere a terra, svenuta». La scelta dell'ultima edizione torinese, a mio avviso, risulta coerente con altri atteggiamenti e comportamenti che la Madonna mette in atto in altri pezzi dell'opera. Nella *Strage degli innocenti*, mossa a compassione per la follia della Prima Madre, Maria ha un mancamento; il pezzo di *Maria alla Croce* che analizzeremo tra poco, vede la Madonna cadere in una dimensione onirica. Insomma: la Madonna di Fo più e più volte nel corso del *Mistero Buffo* si presenta come essere liminale, creatura né umana né divina, costantemente al limite tra il sensibile e il trascendente. Una donna che, a causa di un volere che non le appartiene, di un disegno del quale non intuisce le conseguenze catastrofiche, si trova prigioniera, costantemente, tra dolore e sofferenza.

Come anticipato, questo pezzo è un vero e proprio *unicum* all'interno del *Mistero Buffo*: è l'unico testo per il quale vengono proposte due versioni in due dialetti differenti. Solamente E^{03} propone la doppia versione del pezzo che, dall'*editio princeps* sino ad E^{97} è invece sempre e solo stato tramandato nella trasposizione in volgare padano. Sul piano sostanziale le due versioni sono assolutamente identiche; l'unico fatto che le divide, ovviamente, è la lingua utilizzata. Questo ci permette, oltretutto, di analizzare brevemente quanto affermato da Fo nelle due brevi sezioni introduttive che anticipano le due versioni. È doveroso precisare che è il pezzo in dialetto napoletano ad esser posto per primo da E^{03}, il pezzo che invece costituisce la tradizione classica dell'opera è proposto solo successivamente. Questo è un fattore, a mio avviso, assai significativo ed è dovuto, a mio avviso, dal fatto che, come afferma l'attore-autore nel prologo, il pezzo sia una «passione laica che proviene dalle laudi antiche dell'Italia centro-meridionale, in particolare dall'Umbria». Ecco che dunque, la scelta di far sì che Franca Rame reciti il pezzo in «una lingua inventata dai giullari del Sud» conduce forse l'ultima edizione torinese a porre questa versione in prima posizione, dando dunque la precedenza ad un dialetto che più si avvicina alle radici linguistiche della passione stessa. In entrambe le brevi introduzioni Fo fa riferimento al fatto che sia in una che nell'altra versione lui e Franca avrebbero seguito «la tradizione dei fabulatori medioevali che da soli riuscivano ad interpretare tutti i ruoli». Un'unica differenza, più legata alla struttura drammaturgica con la quale il testo viene riproposto, che alla sua sostanza riguarda una scelta di fondo: se nella versione «in pseudo-napoletano» non vi è alcuna indicazione di quali siano i personaggi a pronunciare le varie battute, contrassegnate solamente all'inizio dal segno grafico «-»; nella versione in volgare padano presente in collazione, come abbiamo visto, i personaggi femminili (come da sempre accade anche nella tradizione a stampa) sono sempre indicati. Un ulteriore elemento che distingue le due diverse introduzioni delle due versioni è il diverso ricorso che l'attore-attore fa ai riferimenti artistici che fanno da contorno alla genesi del suo pezzo. Se nel secondo breve prologo cita, come anche nel prologo de *La nascita del villano*, Bescapè e Bonvesin de la Riva (e, in aggiunta, il giullare anonimo autore del *Lamento della sposa padrona*); nel prologo della versione pseudo-napoletana Fo descrive il legame tra il proprio pezzo e un quadro di Brueghel. In quest'opera, della quale l'attore non dà alcuna denominazione precisa, l'attore afferma si possano vedere «Maria con le altre donne in primo piano» nonché tutti gli altri elementi di contorno che caratterizzano

anche lo sfondo dell'opera d'arte: il mercato, i saltimbanchi, il baccano etc. Nonostante il riferimento avvenga solamente nel prologo della prima delle due versioni, è evidente si riferisca ad entrambe. E, io credo, sia effettivamente calzante: leggere il testo di Fo e osservare poi il quadro, fa rendere conto di quanto le due dimensioni si assomiglino. Molti sono i quadri che il pittore olandese dedica al momento della crocefissione ma, per maggior chiarezza e dopo un'attenta ricerca, riporto, con la relativa spiegazione, il quadro al quale a mio parere Fo fa riferimento.

La *Salita al Calvario* è il dipinto a olio su tavola di dimensioni più grandi realizzato dal pittore olandese. Molti sono i dettagli significativi in esso presenti che possono essere ricondotti al testo di Fo: la confusione, l'idea di movimento del popolo, nonché l'evidente baccano generato dal vociare, dalla presenza di alcuni animali, dai saltimbanchi (tra i

20 «*Salita al Calvario*», di Pieter Bruegel il Vecchio.

quali un musico che sosta seduto su di una roccia) e dai numerosi carri ricolmi di persone. I due dettagli più significativi, però, si trovano entrambi sulla destra del dipinto: l'uno in basso, l'uno in alto. In basso a destra troviamo la Madonna, seduta probabilmente su alcune rocce, affiancata dalla presenza di alcune persone: qui sta l'unica differenza effettiva tra il quadro e Fo. Se nel quadro notiamo la presenza di tre donne e di un uomo,

nel pezzo del *Mistero Buffo*, di contro, vi è la sola presenza dell'elemento femminile. Per quanto riguarda invece il secondo dettaglio fondamentale, si noti in alto a destra la presenza delle tre croci che, per comodità, riporto qui di seguito al fine di facilitarne la visione.

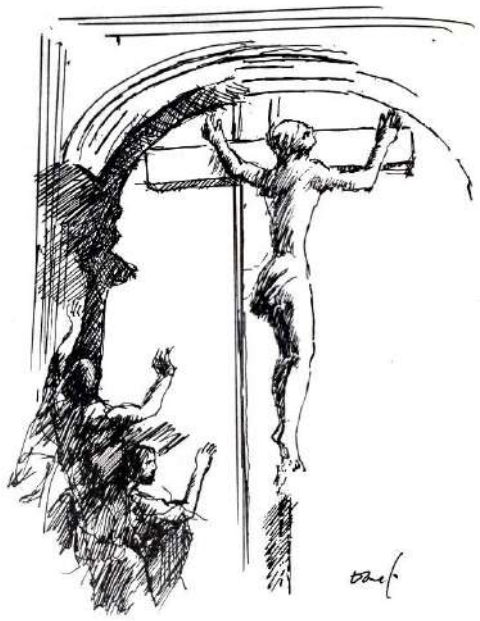
Un ultimo elemento che avvicina Fo e Bruegel è la modalità con la quale i due artisti decidono di rappresentare l'evento evangelico. Entrambi, di fatto, ripropongono uno sguardo diverso e, se vogliamo, attualizzante, della vicenda di Cristo. Le oltre 250 figure presenti nell'opera del pittore olandese, come si può vedere, sono tutte vestite e rappresentate con abiti rinascimentali. È in entrambi i casi presente, infine, a mio avviso, la volontà determinante di voler rappresentare, come afferma Fo nel prologo, la crocefissione «come un fatto secondario». Se il popolo rappresentato nel dipinto, effettivamente, sembra molto più distratto rispetto a quello del *Mistero Buffo*, che col suo violento vociare distrae spesso Maria dalla sua conversazione, è anche vero che l'indifferenza sul piano morale nei confronti dell'evento è la medesima, in questo testo rappresentato da quella Zoàna che, come abbiamo visto, pure nel momento più significativo e atroce della vita di Cristo, riesce comunque a criticarlo e biasimarlo. Il riferimento primario in entrambe le opere è per Maria e il suo dolore, centrale in questo pezzo com'è anche il primo elemento visivo che, alla vista del quadro, attira l'occhio dello spettatore.

21 «*Salita al Calvario*», di Pieter Bruegel il Vecchio.

III.8 Maria alla Croce

Anche in questo caso naturalmente, a recitare la protagonista del palcoscenico è Franca Rame: l'attrice, infatti, la vediamo impegnata in Mistero Buffo proprio in quei testi nei quali Maria, al centro della drammaturgia, vive i momenti di maggior sconforto e sofferenza. Attimi strazianti che, in questo pezzo, raggiungono a mio avviso uno dei momenti più alti e profondi dell'intera opera. L'ambientazione è ancora una volta esterna: ci troviamo ai piedi della croce di Cristo, sul Golgota, dal quale si vede arrivare Maria correndo freneticamente. Un'indistinta folla, nella quale possiamo distinguere alcuni uomini e alcune donne (anche se, come vedremo, il pezzo viene progressivamente reso più "femminile" nel corso della tradizione a stampa), indicati sempre in maniera generica, attende con ansia l'arrivo della madre di Dio. Alcuni, addirittura, studiano dei metodi per far sì che la Vergine non riesca a vedere lo strazio al quale il figlio è stato sottoposto: chi dice di tentare di trattenerla con la forza, chi di coprire Cristo con un lenzuolo, chi ancora arriva addirittura a pensare di tramortirla con un sasso. Ella, giunta ai piedi della croce, decide di salirvi con l'ausilio di una scala, tentando di strappare il figlio al proprio atroce destino: un soldato, però, si oppone e la obbliga a scendere. Successivamente la donna comprende che non vi è soluzione alcuna e che il proprio figlio è ormai irrimediabilmente destinato a morire. È a questo punto che, in preda al dolore più lancinante, Maria sviene. Per quanto concerne il finale le varie edizioni si comportano in maniera diversa: dalla *princeps* nella quale avviene un vero e proprio dialogo con l'Arcangelo Gabriele, si giunge all'ultima edizione torinese, nella quale ci si concentra molto di più sullo strazio di Maria, soffocando nettamente la figura del messaggero celeste, presentato in maniera esplicitamente negativa. La Maria di Fo e Rame è la vera protagonista della passione di Cristo, il dolore del quale, quasi per assurdo, passa in secondo piano. Il fulcro di questo pezzo è la viscerale e inconsolabile sofferenza di Maria, rappresentata nelle sue sfumature più umane e carnali; come intimo e concreto è il rapporto che tra lei e il figlio viene descritto. Come vedremo in quest'analisi, dunque, la Vergine del *Mistero Buffo* è ben lontana dall'accettare il disegno divino di Dio, sembra addirittura non esserne perfettamente conscia. Insomma: più che accondiscendente sostenitrice dei piani celesti, sembra esserne una radicale oppositrice.

Einaudi 2003[1]



2

Maria alla Croce[3]

Prologo

Entriamo nel cuore di Mistero Buffo, o meglio in un mistero classico sacro. Sono incappato in questo testo di «Maria sotto la Croce» prima ancora di decidermi a realizzare uno spettacolo sulla religiosità popolare. Mi sono trovato fra le mani una rivista che trattava di cultura medievale nella quale erano pubblicati frammenti di un testo venuti alla luce durante la ristrutturazione della biblioteca di Montecassino. Lo scritto appariva sul retro della pergamena di un codice e riportava un breve monologo della Madonna, con termini che si rifacevano al dialetto centromeridionale. I ritrovatori datavano lo scritto intorno al XIII secolo e facevano notare che evidentemente si trattava di un testo ripreso da una rappresentazione sacra. Questa Madonna ci appare molto diversa rispetto a quella tradizionale: in lei non c'è nessuna accettazione del sacrificio che il figlio va realizzando, anzi, si oppone disperatamente a tutti coloro che partecipano alla sua messa in croce. Più di un commentatore, analizzando questa passione della Vergine, ha espresso sospetto che si tratti di un testo proveniente da rappresentazioni di comunità catare o patare, riportato da un monaco in vena di provocazioni.
Più tardi ho mostrato i frammenti in questione a un amico prete di Asti che sapevo interessato alla tradizione del teatro religioso popolare. L'amico prete mi ha procurato un altro testo completo e analogo, in volgare lombardo del Trecento, ma che si rifaceva sicuramente a una rappresentazione di origine più antica. Il nostro prete mi informava in particolare che, in merito alla tragica protesta della Madonna, in quei testi, nel XII secolo nell'ambito monacale, era sorto

[1] Il prologo di questo pezzo compare per la prima volta in E^{03}. Questo, come vedremo, accade anche per i tre testi successivi.

[2] L'immagine si trova solamente in E^{03}, nella pagina che precede il prologo del testo. Si tratta sicuramente di un disegno di Dario Fo, come si può facilmente desumere dalla firma presente in basso a destra. Il disegno rappresenta un gruppo di persone che, collocate in basso a sinistra, stanno ai piedi della croce di Cristo, tendendo verso di lui le loro braccia.

[3] Si segnala che le forme che ho deciso di correggere in «più», «Gesù», «lassù», «quassù», «così», «lì», sono forme che, in E^{03}, con sistematicità, vengono proposte nella variante con accento acuto.

un feroce contenzioso impostato su questa domanda: la Madonna era a conoscenza di doversi sacrificare per il peccato mortale oppure è venuta a scoprirlo brutalmente soltanto nel momento in cui il figlio si trovava già sulla croce? Esiste più di un passo del Vangelo in cui Gesù preannuncia agli Apostoli la sua fine sacrificale. Lo ripete anche ai seguaci minori, in qualche Vangelo apocrifo anche alla Maddalena, ma di un suo dialogo su questo tema alla madre non c'è cenno alcuno. Lo svolgimento tragico, degno dei Misteri greci che troviamo in questo dramma, sale a livelli straordinari quando la Madonna si rivolge all'angelo Gabriele per accusarlo di averla tradita, non avendola avvertita, al momento dell'annunciazione, del sacrificio inumano che le sarebbe toccato sopportare. Un altro passaggio di grande teatralità è di certo quello in cui la Madonna sale su una scala per convincere il figlio a scendere dalla croce. A questo proposito si conosce un «contrasto» proveniente dalle laudi di Cortona in cui analogamente la Madonna insiste perché il figlio si decida a usare le sue facoltà divine per liberarsi da quella tribolazione mortale. Maria tenta con tutti gli argomenti, ma, vistasi rifiutare dal figlio ogni ragione logica, spinge davanti a sé, sotto la croce, la Maddalena e le strappa letteralmente le vesti, lasciandole nudo il petto. Quindi urla a suo figlio: «Guardale, mira le sue zinne tonde e chiare... le amavi tanto quando eri coi piedi in terra! Scendi, non perdere questo dono stupendo che ti offre!» È veramente una provocazione oltre le righe, al limite della bestemmia e, non a caso, la ritroviamo che in altre laudi umbre. Questo brano vede la massima tensione drammatica nel momento in cui le donne seguaci di Gesù scorgono la Madre che si avvicina disperata al Calvario: una delle donne propone di lanciarle una pietra. Meglio abbatterla d'un botto, piuttosto che vederla «deslanguire» straziata dal dolore per il figlio in croce; un figlio che nel suo struggente lamento, nei gesti e nelle suppliche pronunciate con fatica, ansimando, ci appare non come un Dio «inchiovato», ma come il più normale degli uomini, che soffre e trema nient'affatto rassegnato davanti alla morte. È qui che, con le stesse parole del Vangelo di Matteo, il Cristo uomo si lamenta con il Padre: «Signore, perché mi hai abbandonato?!» La chiusura è affidata al contrasto tra l'arcangelo e la Madonna che, come abbiamo già accennato, lo insulta accusandolo d'aver giocato una truffa nei suoi riguardi e, nel rispetto allegorico evidente, sentiamo che quell'insulto è rivolto soprattutto al potere, tanto divino che terreno, di cui lui è il messo. Entrambi sono autori del rito che vede indispensabile e inderogabile il sacrificio del figlio. È ovvio che la messa in scena di questo dramma popolare non si ferma alla sola rappresentazione dell'assassinio del Dio uomo, ma in tutto il mistero è proiettata la perpetua condizione degli umili che, da sempre e continuamente, soffrono delle angherie e della sottomissione. Umiliati e sottomessi, urlano con la voce della Madonna la loro rivolta contro ogni supina accettazione, quasi evocando le parole dell'Apocalisse che promettono l'avvento di un mondo migliore, giusto e felice da non godersi possibilmente solo nell'Aldilà. Il Mistero di «Maria sotto la Croce» viene recitato da Franca in una forma dialettale che raccoglie idiomi diversi del Medioevo padano; forse qualche passaggio vi potrà sfuggire, ma è certo che la musicalità dell'affabulazione, oltre che i gesti, vi permetteranno di intendere chiaramente lo straordinario clima e la provocazione che il dramma si propone di raggiungere.[4]

[4] Alla fine del prologo, a piè di pagina, riportata tra parentesi tonde, troviamo quest'importante indicazione sul piano storico circa la rappresentazione del pezzo: «La prima lettura è avvenuta alla Casa del Popolo di Cinisello Balsamo (Milano) il 5 gennaio 1970)».

Nuova Scena 1969	Einaudi 2003
PASSIONE	Maria alla Croce.[14] Personaggi: Prima donna, Seconda donna, Terza donna, Quarta donna, Quinta donna, Sesta donna, Coro di donne e uomini, Maria, Cristo, Soldato, Altri soldati, Arcangelo Gabriele.
DONNA – Andì a fermarla... l'é rent a 'gnì la soa mama de lu, la beata Maria, no *foghel* vardà incrusat me l'é che ol pare un cavrett inscortegat che cola *sangu* a fontanela *par teutt me* na muntagna de nev in primavera per sti gran ciodi che g'han picat in *ti carni di* man e di pie intrames *a i* osi sfurà... CORO - No feghel vardà!	PRIMA (*entra correndo e si rivolge alle altre Donne che stanno ai piedi della croce*) feghel[15] sangui partütt[16] cumpàgn via di de la carne dulurúsa dei ai Entra correndo un'altra Donna
Ei[5] no la se vol se fermà... a la vegne corendo desesperada in sul sentié che in quatro no la podemo tegnir... *UOMO* - Se in quatro non la tegnì, prové in sinque *e* in sie... ei no la pol vegnì, no la pol vardà sto fiolì intorsegaà cumpagn me 'na radis d'oliva magnada *di* furmighi... *ALTRA DONNA* - Quarceghe, covrighe almanco la facia al *fiol de deo*, *che no l' posa arecugnosarlo la soa mama... ac* direm che l'incrusat l'è un oltar... un foresto... che no l'è ol so fiol de le! DONNA - Mi a creo che puranco al *femm quarcià teut* con un linzol bianco al fiol de deo, la soa mama ol recognuserà ... abasta che ghe sponta de fora un dit d'un pie o un rizzul dei cavej imperchè la *g'l'hait* fait lée, la sua mama quei. *UOMO* – La vegn... l'é chi loga la beata Maria... ag faria men dulor masala de cultel, pitost che lasag ved ol fioll...	SECONDA DONNA – TERZA DONNA - dai QUARTA DONNA – Fiól de Deo[17], la sòa mama no' l' posa 'recugnósarlo… agh PRIMA querciassimo tüto istèsso gh'l'ha QUINTA DONNA – (*entra in scena con il fiato in gola*) la végn

[5] B[73], B[74], B[77], E[97] E

[14] Il titolo è rimasto lo stesso di NS[69] fino a B[73], con B[74] il titolo viene cambiato in *Passione. Maria alla croce* (e così rimane anche in B[77] ed E[97]). E[03], poi, lo cambia ulteriormente facendogli assumere una fisionomia completamente diversa rispetto a quella dell'*editio princeps*.

[15] B[73] faghel B[74], B[77] fághel

[16] Lezione introdotta da B[73], che però manteneva la grafia staccata «par tütt».

[17] Sistematicamente E[03] trasforma la forma «fiol» in «Fiól». Si segnala inoltre che la forma «deo» con l'iniziale minuscola è una peculiarità sia di NS[69] che di LC ma che B[73], per prima, modifica sempre nella forma con iniziale maiuscola Deo. Data la sistematicità dei fenomeni all'interno del testo si è deciso di non indicarne altri in nota, fuorché questo.

Dem un sass de trasmurtila d'un bott che la se ruersa per tera che no la *poss* vardà...	SESTA DONNA – possa Entra Maria. Il suo sguardo corre immediatamente al figlio in croce. Schiantata dal dolore, ammutolita lo guarda in silenzio. Il gruppo delle Donne si scosta al suo passaggio spostandosi poi sul lato destro del proscenio.
ALTRO UOMO - Stet quacc, fev in là... oh povra dona che la ciamit beata... e cum la pol es beata con sta decurasion de quatro ciodi che g'han picat in de la carna dolorosa a *rabatun*[6] cumpagn che a no sfaria a una luserta venenusa o a un scurbatt...	PRIMA DONNA – rabatuni l
DONNA - Sti quacc... mantegnì ol fiat che adess sta dona la scoltarì *crià* de toeta vos compagn s'l'aves squartada ol dulor 'sgrasiada: dulor de sete culteladi a spacagh ol cor...	SECONDA criare
UOMO - La està lì ferma, la dis nagot... *Fit* che la piangia almanco un poc! *Fila* criar, ch'el s'abia de sciopar sto gran magon che ghe sufega ol goz.	TERZA DONNA – Feit Fela
ALTRA DONNA - 'Ntendiu, stu silensi che gran frecass *ghe* mena; e nol val querciase i uregi. Parla, parla dig quai coss Maria... ohi te *pregit*.	QUARTA ol (*Avvicinandosi a Maria*) Plangi Maria prégi… (*Quasi urlano per scuoterla, farla uscire da quel suo terribile silenzio*) Parla, Maria! (*con un fil di voce*) (*Si avvicina, straziata, lentamente alla croce e parla al figlio*)
MARIA - Deime 'na scala... a voi montarghe a renta al me nann... Nan, o'l me belo smorto fiol de mi, stait seguro *me* benn che des la riva la toa mama... Come i t'han combinat sti assasit becari. *Maleditt purscel rugnusi! 'Gnim a cunsciiam ol fiol de sta manera*! Cosa ol *'veva* fait sto me tarloch de veghel inscì a scann de fav tanto canaja con lu... Ma am burlerì in ti mani: a vun a vun! Oh m'la pagarii, anc' duarisi gniv in *cerca* in capp al mund 'nimal besti' sgrasiò!	meo (*alza, via via, il tono della voce*) purscèl (*Urla e corre intorno come cercasse i colpevoli*) ’véa cercav
CRISTO - Mama, no stat a criar, mama.	(*parlando a fatica*)
MARIA - *Sì, sì, at gh'et rason... pardonam* ol me nan sto burdeleri ch'ho *fait* e sti parol d'inrabit che *u* dit, *ch'l'è* stait stu strenc dulur de truvate impatacat de sangu, sciuncat *chi loga* su ste trave, sbiutat, de bott pestà... sbusà in de' i me bej man si	Pardúname tràit in pie hu ma l’è chi-lòga

[66] LC riporta la lezione «rabatum». Si tratta senza alcun dubbio di un errore poiché nel glossario presente al termine dell’edizione viene riportata la medesima parola nella forma «Rebaton, rabatun», con il significato di «botto con suono di campana». Si specifica che la presenza di un glossario al termine dell’edizione è una caratteristica unicamente di NS[69] e LC: ogni edizione successiva sceglie di non riportare alcun glossario. B[73], E[97] rabatun, B[74], B[77] rabatún

delicat, e i pie... oh i pie, che gota sangu, gota a gota... ohj che duà es gran mal!	
CRISTO – No mama, no sta a casciat... des, tel giuri, no senti pi mal... *ol m'ha pasat*. No senti pu nagota, va a ca' mama, te pregi... va a ca'!	(*tra le parole, il respiro gli esce come un rantolo*)
MARIA - Sì, sì, anderem a ca insema, 'egni su, a tirat giò de ste trave... cavarte fora i ciodi piano pian... *dim* un tenaj... *gnim a dam 'na man...* ahidem quaicun...	(*mima di salire sulla scala che uno degli astanti, con discrezione, ha appoggiato alla croce*) (*Si rivolge alle persone che le stanno intorno*) Dèm (*Si rivolge alle persone che le stanno intorno*)
	Entra un Soldato.
SOLDATO - Ehi dona, *o ste* fait li loga de soravia a sta scala? chi v'l'ha dait ol parmes *(permes)*[7]?	cossa te
MARIA - A l'è ol me fiol de mi ch'avit incrusad... al voi sciodal, purtal *cun mi a ca...*	a ca' cun mi…
SOLDATO - A ca? Ohj che premura, no l'è anc'mo froll asè o santa dona, no l'è anc'mo ben stagionat. *Boj*, 'pena che ol tira i ultem av, fò un fiscet e *gni* a *teul bela* che impachetà ol vos car zovin... cuntent? Gni giò 'des.	Bòja… vegní tol belo
MARIA - No che no' *vegni*, no' lasarò pasà chi loga la *nott* ol me fiol *de per lu suleng* a murime! E vui no podì miga fam sta preputensa, che mi a son la sua mama de lu, son la sua mama, mi.	deséndo noce suléngo
SOLDATO - Bon! *Des hait ml'è* sgionfade a sufficit, *ohj cara la mia mama de lu:* agh farem com quand *a's croda* i pomi, voj vedar? agh' darò na bela *scurlada* a sta scala, e *gnirì* giò de stonfete me un bel perot marugu.	Cara la mia mama de lü, adès me t'l'hàit[18] i cojómbari! se scroda scrulada vegnirí da la scala
CRISTO - No, oh te pregi soldat, che ti è bon e caro! Fame a mi quel che ti vol: scorla la crose de me scarparme i carni e le man e i osi, ma a la mia mama... te pregi, no farghe mal!	
SOLDATO - Aiht sentit, la mia patrona, quant in i uri? As g'ho de fa? Per mi l'è ol stess laoro: o sciabatì vui, e de presia de sta scala, o mi scorli la cruse...	
MARIA - No, no... per carità... pecì che sont già giò... vardì son chi abas la scala.	(*mima di scendere velocemente*)
SOLDATO - Oh! l'intendiu al termin sta balada, o dona benedeta... E no' vardì a mi, cun sti ogi a brusatam, che mi no ghe n'ho colpa gniuna se ol zovin ol *s'ha* catat sta posision iscomuda de stag coi brasc slargadi... ohj che no g'ho pena de vui? che no	s'è

[7] Soppresso in B[73].

[18] B[73], B[74], B[77], E[97] me t'l'hait

cognosi mi, l'isbarlusciaa di lagreme sanguagnenti ch'av suda giò di ogi? Sa l'ha estu on dulor de madri! Ma ag podi fag nagot... che mi sont comandat che vaga fina a l'orden sta cundana, sont condanat a fav murì ol fioll, o ben, de cuntra, lì loga, me picheran su mi co' i stes so ciodi.	
MARIA - O bon suldat curtes, tignì av fo un presenti de quest'anel *d'argenti*, e de sti uregiti *d'ori...* tegnì, in cambi d'un *plager* ch'am podit cunced.	(*si cava orecchini e anello*) e caro
SOLDATO - Ol saria stu plager?	d'òri d'argento…
MARIA - De lasam netag via ol sangu, al me fiol, cont un poc d'acqua e un strasc, de daghen un poc de *'nbiasegass* i lavri scepat *d'la* set...	plegír
SOLDATO Nagot de pu *che* sti cialadi?	e
MARIA - Vuraria anc mo che catì stu scial e andit de suravia a la scala a *metighel* inturna a i spale de sota a i brasc de ahidal un poc a *stan* tacat a la cruse...	'nmbiassegàrse de la de
SOLDATO - O dona, ag vursit mal de cuntra al vost zovin donca, s'ol vursit guarnal pi *loga* in vita a fal *sgranì* di sti tremend duluri. Al *pagn de* vuj, faria *mestè ch'ol* moera subet *al pu presti, mi!*	mèterghelo sta'
MARIA – Muri? Ol duvrà giusta gni morto sto car me *bolce*? Morte le man, morta la boca *e* i ogi... morti i cavej? ...Ohj, che m'han *tradit*...	car a longa sgragní post col Cristo ol e
Ohj Gabriel zovin de dulza figura, *con la toa vose de viola inamorosa p'ol prim ti, m'hait tradit de malorgnon*:[8] *ste gni* a dime che sarìa *gniu* Rejna mi ...e beata, jucunda *a* cap de toeti i doni. Vardum, vardeme *chi loga* me sont a tochi e sberlusciada, l'ultima dona al mundo me sont discoverta! E ti... ti ol savevi in del purtame ol nunzi deslinguent de fam fiurì in t'el ventar ol fiolì, col sares *gniu'* a sto bel tron *Rejna*! Rejna col fiol *zentil e cavajer* con doj speroni fait con doj gran ciodi impiantat *ai* pie! Perché no *te m'l' hait* dit avante ol *sogn*, oh mi, te *stano* seguro, mi no *avaria versudo* ves pregnida, gimai a sta cundision, teut-anc *fuss gniù e deo ol patre*[9] in t' la persona e no el piviun colombo so spirito beat a maridame...	(*rendendosi conto di quanto il Soldato le ha detto, quasi sussurrando*) dolce (*Disperata, tra sé*) traditta (*Chiama con voce via via più terribile*) Gabrièl… Gabrièl… pól prim ti, ti! m'hàit tradít de malorgnón! Con la tòa vóse de viola inamorósa tè sèt[19] 'gnù 'gnüda mi, e mi 'gnüda rejna cavajér zentíle in de la carne dei te' l m'hàit segn sta' gh'avaría gimài vorsüdo no!... füèss 'gniüdo ol[20] Deo Patre

[8] Come si può notare, non si tratta di una vera e propria soppressione, ma è avvenuta un'inversione di alcune porzioni del discorso di Maria. Il fenomeno dell'inversione compare alcune volte nel testo, si è deciso dunque, qualora fosse presente, di porre in corsivo l'intera porzione e riproporla nel nuovo ordine datole con il quale compare in E^{03}.

[9] LC riporta la lezione evidentemente erronea «atre».

[19] B^{73}, B^{74}, B^{77}, E^{97} te set

[20] B^{73}, B^{74}, B^{77}, E^{97} el

CRISTO - Mama, o che ol dulur ol t'hait trat fora mata che ti biastemi? *Che diset robe senza cognizion?...* Menila a ca' fradeli, *prima* che l'abia a rabatarse là ruersa e strepenada. 'Ndem Maria, fait consulat ol fiol de vuj, lasel in pase. MARIA - No, che no voj! Perdonème... lasème 'ista chi loga arenta de lu, che no' dirò pu nanca na parola incontra de so patre, incontra de njuno. Laseme... oh feite bon! CRISTO - Hoi de murì mama... e fag fadiga. Hoi de lasarme andar mama, sconsumar ol fiat che me mantegne... ma con ti chi loga a pres ch'at strazii, no son capaze mama... e fo pu gran fadiga... MARIA - *Te voj ahidar me ben, oh*[10] no casarme via! *Fait che ne sofega insema matri e fiol e che ne mett imbrasat toecc e doj in una tomba sola.*	(*come sopra*) (*Agli astanti*) ve prégi… menéla a ca' ante UOMO – (*rantolando ogni volta che prende fiato*) en vida (*implorante, quasi senza voce*) Jesus! No' casàrme via! (*È al limite della disperazione*) Vòj murí, Jesus… vòj murí… (*Grida disperata agli astanti*) Sufeghéme e sepeléme inuna tomba sola embrassàda al me fiól! (*Al Cristo*) Vòj murí, Jesus! Vòj murí…
SOLDATO - *Vl'ho dit, oh* sacra dona! *On gn'è*[11] *che un mezi, se ol vursì fai contentu: masal de bota. Vuj: cateve in prescia quela lanza li loga impugiada,* nunc suldat a farem mostra de miga stag co' i ogi... *'ndit de corsa sota via la crose e pichighe* a tut picà de punta *cun la lanza* in del custat a fund in dol gozz, e de lì a un mument, *vedrit*, *se sciuncat* el Crist, *e* ol va a murir. (**la Madonna cade a terra**) O s' ve pasa? O' s' l'è svegnuda che no l'ho gnanc tucada ?... *UOMO* Slonghela lilè... *fait* pian... e 'nde via d'intorna ch'la g'abia a *tor fiat...* DONNA *Quajcosa de recuvrirla... ch'l'ha ga i tremuri del frecc... ALTRO UOMO Mi gho desmentegat la mia gabana. UOMO Fev in là, aideme a slungala. ALTRO UOMO - E adess stiv quacc lasela repusà.* MARIA (**come in sogno**) - Chi set lilò bel zovin ch'am par aricugnuset, *cos l'è che' at voit de mi?* DONNA - La va in strambula dona smarida... La g'ha i *visiun...* GABRIELE Gabriel, l'angiol de *deo*, sent mi quelo vergen, ol nunzi d'ol to solengo e delicat amor. MARIA – Torna a slargat i ali Gabriel, torna indrè al to bel ciel zojoso che no ti	l'è tròpo grando 'sto dolór de matre... Fémo inscí: caté 'sta lanza... pichéghela a vedarít, (*svenuta*). UOMO La gh'ha i malori, pòvra dòna! PRIMA DONNA fàite respirà! SECONDA Povra dòna! TERZA visioni! Deo *Vérzen*... (*inizia con un fil di voce, prendendo via via tono e forza*) Gabrièl... Gabrièl... niénte[21] che

[10] LC riporta la lezione erronea «ho», le edizioni successive, invece, rispettano la lezione di NS[69].
[11] B[73], B[74], B[77], E[97] Ghe n'è
[21] B[73], B[74], B[77], E[97] niente

g'ha *riente* a far chi loga in sta sgarosa tera, in stu turmento mundo. Vaj che no te se sburdega i ali de piume culurade è zentil culuri... no ti vedi fango e sangu e buagna, mestà a la spusenta d-partuto? Vaj, che no te ne sbreghi i oregi tant delicat co sto criar desesperato e *i* plangi e *ol* plorar che crese in omnia parte. Vaj, che ne te se sconsuma i ogi luminosi a remerar piaghe e croste *e* bugnoni, e mosche e vermeni fora dai morti squarciadi. Ti no t'è abituat, che ind'ol *paradis* no g'hai rumor ni plangi, nè guere ni preson, ni omeni impicadi ni done *violade?* No gh'è ni fam, ni carestia, njuno che suda a stracabrasci ni fiolì *sanza* surisi, ni madri smaride e scurade, njun che pena per pagà ol pecat!	Gabrièl... Gabrièl... Gabrièl... Gabrièl... Paradiso ní violàde! sensa dal dulúr... Vaj Gabrièl! Vaj Gabrièl! (*Urlando*) Vajjjj Gabrièèèèl![22] Su un canto gregoriano scende lentamente la luce.
GABRIELE - Dona indulurada... che fin 'ndol venter t'ha scarpada ol patiment, oh[12] mi ol cognosi ciaro sto turment che t'hait catat mirand ol segnor zovin deo inciudat... in sto mument 'egni a cognusel anc mi... de pariment. *MARIA - Ol cognoset de pariment… de pariment a mi ? Ah l'hait û ti Gabriel, in dol venter grosì, al me fiol? At n'è sgagniat ti i labri par no criar di duluri 'ndol parturil? At l'ahit nutregat ti? Dait de teta ol latt, ti, Gabriel?* *Ahit soffregà ti, quand l'è stait malad con la fever, i macc de la rosolia e i noti in pie a ninal c'ol piangeva pei prem denci? No, Gabriel? Si no ahit scuntat ste bagatelo[13]... no podet parlà d'aveg ol me dolori in sto mument.* *GABRIELE At gh'ahit reson Maria... perdoname sta presonzion che ml'ha g'ha dedat ol strapacore che gho in de dentro, che m' figurava ves in punta o omnia patiment. Ma mi egni recurdat che ol sarà propi sta tua canzon plangida sanza vose, sto lamento intonat sanza singulti, sto sacrifizi to e del caro fiol de ti col farà squarciarse ol ciel che poda i omeni reversarse par la prema volta in paradis.*	

[12] LC riporta la lezione erronea «oh». Si tratta con ogni probabilità di un refuso.
[13] B^{73}, B^{74}, B^{77}, E^{97} bagatele
[22] B^{74} introduceva alle parole della Madonna l'esclamazione «Vaj Gabriel, vaj…». B^{73}, invece, seguiva LC nella conclusione della battuta di Maria concludendone il discorso con la parola «pecat!».

L'*editio princeps* di *Maria alla Croce* è NS^{69} ma il pezzo è presente in ogni edizione successiva: LC, B^{73}, B^{74}, B^{77}, E^{97} ed E^{03}. La storia di questo testo è dunque lunga e, sino all'ultima redazione del 2003, lo vediamo attraversare ben trentaquattro anni di gestazione drammaturgica. Come vedremo, infatti, vi sono state importanti modifiche, soprattutto per quanto riguarda il nome dei personaggi. In questo lungo percorso parte delle modifiche sostanziali sono da attribuire a B^{73}, ma la maggior parte, come spesso abbiamo visto accadere, sono retaggio di E^{03}. Le modifiche introdotte da B^{74} (e con estrema fedeltà riportate anche in B^{77}) sono, ancora una volta, per lo più di carattere paragrafematico (soprattutto riguardo l'accentazione). E^{97}, che nella sostanza rimane fedele alla tradizione a sé precedente, dimostra un comportamento ambivalente per quanto concerne l'ambito paragrafematico: in alcuni casi rispetta le innovazioni apportate da B^{74}, in altri innova l'accentazione di propria iniziativa, in altri ancora torna ad alcune varianti addirittura precedenti l'azione di B^{73}. Per quanto concerne le minime varianti introdotte da LC, si riconferma il comportamento che dell'edizione avevamo riscontrato anche relativamente ad altri pezzi. LC, infatti, in questo testo introduce poche modifiche che per lo più sono dei veri e propri errori o refusi avvenuti probabilmente in sede tipografica: insomma, anche in questo caso LC ci appare come edizione stampata frettolosamente e, per questo motivo, caratterizzata dalla presenza di alcune varianti erronee.

NS^{69}	LC	B^{73}	B^{74}	B^{77}	E^{97}	E^{03}
Evoluzione del titolo						
Passione		Passione. Maria alla croce				Maria alla croce

Il primo elemento sul quale mi voglio soffermare è il titolo del testo. Come si può notare nella tabella qui riportata il titolo, nel corso del tempo, elimina progressivamente il riferimento alla passione di Cristo per conferire sempre più centralità alla figura di Maria. Questo pezzo, infatti, parla di fatto della passione di Cristo ma, nonostante ciò, è evidente come il punto di riferimento dell'intera azione drammaturgica sia la Madonna. Gesù, ormai morente, assiste al vano tentativo da parte di alcune figure di impedire alla madre di raggiungere la croce. Il lamento della donna, sin dall'inizio del testo, diviene il pilastro attorno al quale è costruita l'intera narrazione. Non è casuale che le stampe

procedano, dunque, in questa direzione: comunicare, sin dal titolo, l'assoluta centralità del personaggio di Maria. Si potrebbe addirittura affermare che l'evento della passione di Cristo, in questo pezzo, passi in secondo piano rispetto al dolore della madre vista, come spesso accade nel *Mistero Buffo*, come vittima della storia, del potere e del volere di Dio che, anche in questo caso, sono rappresentati esclusivamente da figure maschili. La scelta che le redazioni compiono nel tempo riguardo il titolo costituisce quindi, dal mio punto di vista, la sua più corretta evoluzione logica, soprattutto se relazionata alla sostanza e alla struttura drammaturgica del testo stesso.

Questo pezzo può essere diviso in tre macrosezioni: una prima riguardante l'arrivo di Maria alla croce e il tentativo da parte di alcune figure, di fermarla; una seconda riguardante il lungo scambio tra Maria, Cristo e il Soldato e un'ultima, completamente immersa nella dimensione onirica, contenente lo straziante dialogo tra la madre di Gesù e l'Arcangelo Gabriele. Se si guarda alla tabella di collazione si può notare come, tra queste tre parti, vi sia una sostanziale omogeneità delle modifiche apportate nel corso del tempo. È però necessario puntualizzare che, tra le tre, la modifica forse più grande ed importante riguarda la conclusione del pezzo, nella quale, come vedremo tra poco, viene lasciato moltissimo spazio a Maria a discapito dell'Arcangelo. Al messaggero celeste, infatti, rispetto alle edizioni precedenti, non è data da E^{03} alcuna possibilità di risposta alle pesanti asserzioni della Madonna. Se si analizza lo sviluppo dei personaggi possiamo notare una sostanziale fedeltà nelle prime sei edizioni: nel corso dei primi trent'anni della propria storia a stampa il testo (fatta eccezione per le varianti introdotte soprattutto da B^{73}, riguardanti per lo più singole parole) rimane particolarmente vicino alla forma dell'*editio princeps*. L'ultima edizione torinese, di contro, apporta un vero e proprio stravolgimento dei personaggi: il Coro, Maria, il Soldato e Cristo sono gli unici che, seppur soggetti anch'essi ad importanti modifiche, rimangono più fedeli alla propria conformazione originaria presente in Nuova Scena. I personaggi presenti in NS^{69} sono 9: la Donna, il Coro, l'Uomo, l'Altra Donna, l'Altro Uomo, Cristo, Maria, il Soldato e Gabriele. Questa scansione rimane invariata sino ad E^{03}, fatta eccezione per la figura dell'Uomo il quale aumenta di un'unità le proprie battute nel passaggio da LC a B^{73}, poiché si vede attribuire i due righi conclusivi della battuta di Cristo che lo precede. Il sistema dei personaggi subisce una profonda variazione nell'ultima edizione torinese, nella quale alcuni personaggi vengono soppressi ma non le loro battute, che vengono

redistribuite a nuovi personaggi. Il *fil rouge* che delinea la tendenza fondamentale dell'azione di E^{03} riguarda la volontà di aumentare nel pezzo la presenza di personaggi femminili a scapito di quelli maschili. Ciò, a mio avviso, avviene non solo per aumentare la concentrazione sulla figura della donna, (vera protagonista del pezzo, poiché chiamata in causa ancora una volta come vittima, e soprattutto come madre), ma anche perché, come precisa Fo nel prologo che compare solo nell'ultima edizione torinese, il pezzo è recitato non da lui, ma dalla moglie Franca Rame. Assistiamo infatti alla soppressione dell'Altro Uomo (le cui battute sono in parte eliminate, in parte riassegnate ad un personaggio femminile) e l'Uomo, che pur rimane nella scena, vede diminuire drasticamente le proprie battute al numero di due unità (parte di esse viene eliminata, la parte più cospicua, invece, viene affidata ad un nuovo personaggio femminile). Cristo e il Soldato mantengono costante il proprio numero di battute (rispettivamente 5 e 9) che però, nel caso del secondo, diminuiscono di un'unità in E^{03}. L'ultima edizione torinese, come si può vedere nell'indicazione che precede il testo, riporta l'elenco dei personaggi presenti nella scena: in esso viene riportata anche la generica presenza di «Altri soldati» che però non hanno alcun peso sul piano drammaturgico. Essi non possiedono alcuna battuta; è perciò intuibile che la loro partecipazione sia per lo più un fatto scenico di contorno, per indurre il lettore ad immaginare con più completezza la situazione. Non a caso alla loro presenza si fa riferimento solo ed esclusivamente da parte di alcune battute del Soldato: essi non intervengono mai e nemmeno si fa riferimento nel testo a loro azioni fisiche. Infine, particolare è il caso dell'Arcangelo Gabriele, che già nel 1969 compare solamente al termine del testo e con sole 3 battute: E^{03} sceglie di diminuire le battute di questo personaggio ad un'unica facendo oltretutto sì che il peso della sua figura, a livello sostanziale, non solo diminuisca, ma si ponga con ulteriore evidenza in difetto e debito nei confronti della madre di Dio, straziata dal dolore.

Per quanto concerne invece i personaggi femminili, come anticipato, il loro numero aumenta notevolmente in E^{03}. Se nell'*editio princeps*, oltre a Maria troviamo solamente la Donna e l'Altra Donna nell'ultima edizione torinese troviamo Prima Donna, Seconda Donna, Terza Donna, Quarta Donna, Quinta Donna e Sesta Donna: insomma, a circondare Maria e la croce, troviamo da un lato un numero maggiore di personaggi, dall'altro la maggiore identificazione di questo nel genere femminile. Come anticipato, questo fenomeno non corrisponde all'eliminazione delle battute dei personaggi maschili

in parte soppressi e all'introduzione *ex novo* di figure femminili con battute esse stesse nuove. Il fenomeno riguarda solo ed esclusivamente la denominazione dei personaggi: le battute vengono nella maggior parte a conservarsi; a cambiare è il personaggio che le pronuncia nella scena. Ciò non toglie che, come si può evincere dalla tabella di collazione, alcune battute siano effettivamente state cancellate: questo avviene non solo per i personaggi maschili, ma in maniera omogenea tra i due generi. Per quanto concerne il Coro, esso deve essere inteso come un gruppo indistinto di figure al di fuori della scena: l'unica battuta che il Coro possiede già nell'*editio princeps* viene complessivamente mantenuta sino ad E^{03}. Va però precisato il fatto che i righi conclusivi di tale unica battuta a partire dall'ultima edizione torinese vengono sottratti alla paternità del Coro per essere affidati al personaggio della Seconda Donna molto più coerentemente. In ultima analisi, se ogni edizione precedente il 2003 non precisa in alcun modo la costituzione del Coro, l'Einaudi di quell'anno (nella didascalia in cui presenta l'elenco dei personaggi presenti nel testo), ridefinisce, di contro, il Coro come «Coro di donne e uomini», precisandone l'equilibrata composizione tra generi. Questo elemento, dal mio punto di vista, tende a compensare la massiccia eliminazione delle figure maschili che, come detto, lasciano in E^{03} spazio a molte nuove figure femminili. Riporto, per comodità e facilitazione nella lettura, l'intera tabella riassuntiva del fenomeno nella pagina successiva.

	NS^{69}	LC	B^{73}	B^{74}	B^{77}	E^{97}	E^{03}
Evoluzione dei personaggi e delle relative battute							
Donna	5	5	5	5	5	5	/
Coro	1	1	1	1	1	1	1
Uomo	5	5	6	6	6	6	2[23]
Altra Donna	2	2	2	2	2	2	/
Altro Uomo	3	3	3	3	3	3	/
Cristo	5	5	5	5	5	5	4
Maria	15	15	15	15	15	15	14
Soldato	9	9	9	9	9	9	8
Gabriele	3	3	3	3	3	3	1
Prima Donna	/	/	/	/	/	/	4
Seconda Donna	/	/	/	/	/	/	3
Terza Donna	/	/	/	/	/	/	3
Quarta Donna	/	/	/	/	/	/	2
Quinta Donna	/	/	/	/	/	/	1
Sesta Donna	/	/	/	/	/	/	1
Altri Soldati[24]	/	/	/	/	/	/	/

Risulta necessario, a questo punto, capire in che modo le nuove figure femminili si inseriscano all'interno della drammaturgia; soprattutto a scapito di quali altre. Delle 4 battute del personaggio della Prima Donna, 2 appartenevano alla Donna, 1 all'Altro Uomo, 1 all'Uomo. Delle 3 battute della Seconda Donna, 1 apparteneva a parte dell'unica battuta del Coro, 2 alla Donna (una di queste rimane pressoché identica, l'altra, invece, viene completamente stravolta). Delle 3 battute della Terza Donna, 2 appartenevano all'Uomo, 1 alla Donna. Tutte e 2 le battute della Quarta Donna, invece, appartenevano al personaggio dell'Altra Donna. Infine, Quinta Donna e Sesta Donna acquisiscono la

[23] Solo una delle due battute viene ereditata direttamente dalla tradizione a stampa precedente; l'altra viene formata *ex novo* da E^{03} sottraendo gli ultimi righi di una battuta di Cristo ad essa precedente).
[24] Come anticipato precedentemente nell'analisi queste figure, seppur indicate da E^{03} come personaggi di scena, non intervengono in alcun modo e dunque non hanno alcun peso drammaturgico.

propria parte da una battuta dell'Uomo che viene scissa in due per queste due nuove figure.

Personaggi femminili introdotti da E^{03}	Battute	Origine delle battute
Prima Donna	4	2 (Donna), 1 (Altro Uomo)
Seconda Donna	3	1 (parte della battuta del Coro), 2 (Donna)
Terza Donna	3	2 (Uomo), 1 (Donna)
Quarta Donna	2	2 (Altra Donna)
Quinta Donna	1	(prima parte di una battuta dell'Uomo)
Sesta Donna	1	(seconda parte di una battua dell'Uomo)

Nel passaggio ad E^{03}, però, non ci sono solamente spostamenti di battute ma anche importanti soppressioni. Una prima significativa soppressione avviene al centro del testo e riguarda lo scambio tra Cristo, il Soldato e Maria. La madre di Dio si trova a fianco al proprio figlio, morente sulla croce, raggiunto grazie all'ausilio di una scala. Il Soldato, da poco entrato in scena, minaccia la donna di scendere, pena lo scuotimento della croce o della scala sulla quale ella si trovava appoggiata. Cristo, rivolgendosi al Soldato, chiede di non far del male alla madre e il Soldato, con decisione, intima la Madonna di ascoltare le parole del figlio: per lui, di fatto, far soffrire l'uno o l'altro non fa alcuna differenza, purché gli ordini siano rispettati e il suo lavoro possa procedere senza alcun intoppo. Questo breve scambio viene dunque privato di una battuta di Cristo e una del Soldato: la conseguenza più significativa di questo fatto è che Gesù, in ogni battuta pronunciata, non si rivolga a nessuno se non alla propria madre, elemento che conferisce alla scena, dal mio punto di vista, un ulteriore grado di drammaticità. In E^{03}, pur essendo presenti i tre personaggi l'uno di fianco all'altro, si viene a scindere il dialogo secondo due linee di relazione: l'una che congiunge la Madonna al Soldato, l'altra al proprio figlio. Potremmo dire, in altro modo, che le due connotazioni dello scambio si riferiscano anche ai due volti che la donna assume contemporaneamente in quel momento: un volto di madre, da un lato (quando si rivolge al figlio) e, dall'altro, il volto di donna che si relaziona col Potere (quando ri riferisce al Soldato). Alla tenerezza e alla paura che contraddistinguono il primo dei due atteggiamenti di Maria, si contrappongono la forza e la decisione con le

quali essa si interfaccia con coloro che, apprende in quel momento, siano i concreti responsabili della sofferenza del proprio figlio. Il secondo momento in cui avviene una completa eliminazione di alcune battute è di poco successivo a quello appena accennato. Maria, compresa l'inesorabile e imminente morte del figlio, come riporta la didascalia di E^{03}, «[…] cade a terra svenuta». Alcuni personaggi attorno a lei cercano di prendersene cura, coprendola e stendendola a terra con attenzione. Tra questi vi sono anche l'Altro Uomo e l'Uomo, il primo presente con 2 battute, il secondo con 1: il breve scambio tra i due personaggi, intenti a cercare un modo per venire in soccorso della donna, viene completamente eliminato. Anche in questo caso, dal mio punto di vista, l'eliminazione conferisce al testo un maggior senso logico dal momento che la presenza di queste 3 battute, in precedenza, non solo non era significativa per lo sviluppo narrativo della vicenda, ma anzi influiva negativamente per quanto concerne il *pathos* generato dallo svenimento, smorzandone l'intensità. In questo istante, infatti, avviene il passaggio, per Maria, dalla realtà alla dimensione onirica che le permette l'incontro con Gabriele, invisibile ad ogni altro personaggio. Ed è questo il terzo momento in cui avviene l'ultima significativa soppressione testuale. Maria, di fronte all'Arcangelo, presentatosi al suo cospetto al momento della morte del figlio, adotta un comportamento estremamente deciso. Ella, in preda alla più profonda sofferenza, straziata dal dolore, non ha parole né di lode né di affetto per il messaggero celeste. Altresì, notiamo come la sua lunga battuta a lui rivolta non solo sia ricolma di risentimento, rabbia e delusione ma sia oltretutto significativamente costituita da molti elementi riconducibili alla dimensione del linguaggio basso-corporeo. La Madonna, in questi ultimi attimi del testo, perde qualsiasi connotazione santa e celestiale: non è, per così dire, la sacra figura da sempre rappresentata nell'iconografia cristiana. Ella viene da Fo rappresentata nel suo dolore di madre, legata al figlio non da un patto divino ma da eventi ed elementi che ne evidenziano la corporeità. Ancora una volta troviamo una figura femminile che, a causa di un potere a lei superiore (in questo caso rappresentato dal volere di Dio e dall'Arcangelo), vede la propria vita distrutta. Il messaggio dell'Annunciazione si fa messaggio di morte e, con esso, la figura di Gabriele da messaggero celeste si fa infido ingannatore. A questo proposito Fo sceglie di sopprimere, in questo struggente scambio, due delle tre battute con le quali Gabriele si rivolge a Maria. Se in ogni edizione precedente ad E^{03}, l'Arcangelo chiude il pezzo con parole di speranza, secondo le quali la sofferenza di

Maria, ancora inscritta nel disegno celeste, sarebbe la causa prima della salvazione del genere umano; nell'ultima edizione torinese la scelta drammaturgica cambia notevolmente. Più nessun messaggio di speranza rimane al lettore che concluda il testo: solo l'amarezza generata dalla consapevolezza dell'ingiustizia della quale Maria è stata involontariamente vittima. Il testo di E^{03} si chiude nello strazio della donna, con le sue grida atte a scacciare Gabriele dalla propria vista.

La sofferenza di Maria è dunque paragonabile allo strazio provato dalla Prima Madre[25] della *Strage degli innocenti*. In quel pezzo troviamo una donna che, scoperta l'uccisione del proprio bimbo, si rifugia nella pazzia. Sia in quel caso, che in questo, dolore e supplizio sono presentati come conseguenze della volontà di Dio. Se si guarda alla vicenda di Cristo, questi due pezzi si pongono alle due "estremità" ma in modo opposto: l'uno parla della nascita del figlio di Dio; l'altro, della sua morte. In entrambi i casi le donne, nella loro veste di madri, entrano a contatto con una cruda verità, che vediamo essere per loro inaspettata e sconosciuta. Significativo il ritratto della Madonna che, contrariamente alla tradizione cristiana, viene presentata come inconsapevole di tutto ciò che il figlio sarebbe stato costretto a soffrire. Entrambe le figure finiscono per alienarsi, a causa del troppo dispiacere, dalla realtà a loro circostante: la Prima Madre diviene pazza; Maria, invece, definita dalla Terza Donna di E^{03} «smarida» tanto da avere delle «visioni», cade in un lucido sogno nel quale avviene il dialogo con l'Arcangelo. Delle dimensioni, quelle in cui vengono a confinarsi le due donne (l'una la follia, l'altra il sogno), in cui la parola di entrambe si fa blasfemia, dove la desolazione spinge sia la Prima Madre che la Madonna a pronunciarsi contro Dio e il suo "spietato" disegno.

I freddi ed impassibili eseutori del Potere e della violenza sono ancora una volta i Soldati. Nella *Strage degli innocenti* hanno ucciso molti bimbi, tra cui quello della Prima Madre; in questo caso, invece, hanno provveduto alla crocifissione del figlio di Maria. In entrambe i pezzi, però, Fo introduce tra le schiere delle "milizie del Potere" alcuni personaggi che potremmo definire se non rivoluzionari, non prettamente monolitici. Nella *Strage degli innocenti*, come abbiamo visto, uno dei due Soldati finisce per contrapporsi al volere di Erode, con l'obiettivo di fermare la strage, sino a morire per mano del compagno. Anche in *Maria alla croce*, l'unico soldato a prender la parola e a dialogare

[25] Secondo la denominazione di E^{03}.

con la Madonna, a seguito di un primo momento in cui sembra più simile ad un rigido ed impassibile esecutore, segue un addolcimento del proprio tono e un minimo spiraglio d'umanità. I minimi gesti richiesti da Maria (porre uno straccio a sostegno della testa di Gesù e bagnare la sua bocca con dell'acqua), tutti intenti ad alleviare le pene del figlio, non vengono dunque respinti dal Soldato con cattiveria e avversione; bensì con l'obiettivo di non prolungare ulteriormente le sofferenze del figlio di Dio sulla croce e proponendosi in prima persona, assieme ai propri soldati, di ucciderlo per accompagnarlo quanto prima alla morte. Le figure che Fo presenta all'interno di questi testi, quei personaggi che rappresentano non tanto il Potere in sé ma una sua promanazione, un suo braccio esecutivo, presentano una psicologia spesso ambivalente: alcuni in maniera monolitica si presentano, all'interno del *Mistero Buffo* come inflessibili esecutori del volere che esercita il comando loro impartito. Si pensi non solo ai Soldati dei due testi prima citati, ma anche agli scagnozzi del Padrone de *La nascita del giullare*, o ai «crozadór[26]», protagonisti di un pezzo che vedremo tra due capitoli. Alcuni, però, pur essendo parte di queste "schiere" di ferrei ed implacabili esecutori del male e della violenza, cercano di sfuggire, sottraendosi alle logiche del Potere e della sua sopraffazione nei confronti dei deboli. Hannah Arendt, ne *La banalità del male*, descrive con viva schiettezza ciò che l'11 aprile del 1961 emerse al Tribunale distrettuale di Gerusalemme. La filosofa e scrittrice tedesca assiste dunque all'esposizione dei fatti narrati dal criminale di guerra Otto Adolf Eichmann e, riguardo il suo operato, afferma che «si era consolato pensando che non era più "padrone delle proprie azioni", che non poteva far nulla per "cambiare le cose"»[27]. Senza entrare nel merito della dichiarazione, dei suoi motivi e della possibile strumentalizzazione che Eichmann fece, addirittura, della filosofia kantiana, al fine di difendere le proprie azioni e il proprio operato (e per questo rimando alla lettura del libro) vorrei soffermarmi su di un concetto in particolare: il fatto di non essere più "padrone" delle proprie azioni. Nelle situazioni rappresentate da Fo i personaggi che eseguono il male, spesso, o per paura o per inconsapevolezza, finiscono non solo per esserne esecutori ma, e questo elemento ne connota ulteriormente l'oscurità, arrivano addirittura a non porsi alcuna domanda sul senso delle proprie azioni. La delega dell'ordine, dunque, funge da

[26] Letteralmente "inchiovatori", coloro che presiedono ed eseguono fisicamente la crocefissione di Gesù Cristo, protagonisti assieme al personaggio del Matto nel testo de *I crozadór [inchiovatori]. Gioco del Matto sotto la Croce.*

[27] HANNAH ARENDT, *La banalità del male. Eichmann a Gerusalemme*, Milano, Feltrinelli, 2021, p.159.

scusante, da fattore "deresponsabilizzante": che si tratti di Soldati al tempo di Erode e poi di Pilato, di servitori di un Padrone feudale o degli stessi inchiodatori del Golgota; Fo ci parla di persone che, schiave del sistema del Potere, non sanno, non hanno modo e non vogliono sottrarsi alla logica di sofferenza da esso perpetrata. Ecco dunque che questi personaggi, nel messaggio dell'attore, si fanno simboli di un male che da sempre esiste e che, purtroppo, sempre sarà. Ma Dario Fo non si limita a questo: esiste, dal mio punto di vista, uno scenario legato alla speranza. L'attore – autore non vuole dunque rappresentare un male e un'ingiustizia isolati. Gli episodi evangelici sono veicoli, strumenti, per descrivere una struttura sociale che non ha mai cessato di porsi in essere ma dalla quale, come possiamo intuire noi stessi, alcuni tentano e riescono, con coraggio e spesso rischiando (o addirittura rimettendoci) la vita, a sottrarsi. Nel *Mistero Buffo*, alcuni personaggi si sottraggono alla «banalità del male», a quel dolore dal quale hanno l'ardimento di prendere le distanze, strappandosi ai meccanismi d'esecuzione del Potere, che non ha e non intende avere alcuno scrupolo d'azione. Decisioni d'audacia e risolutezza, caratteristiche che sono da sempre state essenziali e fondative per uno spettacolo come questo: "prerequisiti" fondamentali, potremmo dire, per chi, come Dario Fo e Franca Rame, nonostante ogni tipo di avversione, ha sempre sentito la necessità e voluto denunciare ogni forma di oppressione ed ingiustizia. Questi personaggi "fuori dagli schemi", dunque, parlano anche un po', a mio avviso, di coloro che li hanno posti in essere, sono l'estensione naturale di un progetto e di un messaggio che sta alla radice dell'intera opera e che emerge in molti suoi testi: riconoscere male ed iniquità ma non soccombere ad essi, anzi lottare per contrastarli, contenerli e, seppur utopicamente, disinnescarli. Riportando le parole del celebre scrittore Italo Calvino, Fo ci invita, secondo me, pur nell'ingiustizia, pur nella sofferenza, a «[…] cercare e saper riconoscere chi e cosa, in mezzo all'inferno, non è inferno, e farlo durare, e dargli spazio»[28].

Il Soldato (e il suo, pur tacito, seguito) sono solamente una delle due affermazioni del Potere contro i quali Maria coraggiosamente decide di schierarsi ed agire. Lo scontro forse più significativo, infatti, avviene nella conclusione del testo, contro l'Arcangelo Gabriele, messaggero celeste e dunque rappresentante del potere di Dio e della sua volontà. L'evoluzione genetica del testo ci consegna una madre di Dio che potremmo

[28] ITALO CALVINO, *Le città invisibili*, Torino, Einaudi, 2016, p.160.

definire non solo più "agguerrita" ma soprattutto sempre più al di fuori delle convenzioni e dell'immaginario che il mondo della religione cristiana ha fatto della sua figura. La notevole soppressione avvenuta in E^{03} nella conclusione del pezzo, dal mio punto di vista, non solo tende dunque a evidenziare con forza le ragioni e la posizione della Madonna, ma, oltretutto, a porre la figura di Gabriele in una posizione di umile ascolto della donna e soggezione ad essa. L'Arcangelo, che molto ricorda l'Angelo de *Il miracolo delle nozze di Cana*, scacciato dall'Ubriaco sin dalle prime pagine del pezzo, viene cacciato anch'esso; additato come menzognero e per questo intimato con forza a tornare indietro, nel suo «ziél zojóso». Non vi è spazio, sulla base dei testi che abbiamo analizzato finora, per il Paradiso: Cristo spesso nel *Mistero Buffo* invita a non attendere la morte, a procurarsi e crearsi un piccolo paradiso nella terra; a non credere a quel messaggio che le stesse Sacre Scritture promettono e descrivono come premio per sofferenti e oppressi. E, anche in questo caso, abbiamo a che fare con una promessa disattesa: quella di divenir «Rejna» e «beata», salvo poi riscoprirsi essere, ai piedi della croce, «l'ültema dòna al mundo». Fo descrive una Maria non canonica, ingannata, non veramente consapevole della sofferenza e del dolore che la propria adesione al disegno celeste avrebbe comportato. E^{03} sopprime una parte dal mio punto di vista molto significativa del dialogo tra Maria e l'Arcangelo Gabriele[29]: ella, infatti, risponde con decisione e rabbia alle parole dell'Angelo che, ai piedi della croce, asserisce di conoscere «ciaro» il tormento della donna. Ella, contrariata e offesa dalle parole del messaggero, riporta, utilizzando un linguaggio concreto e quotidiano, dettagli molto importanti del legame con il figlio, che viene da lei presentato nelle sue declinazioni più terrene e intime: il digrignare le labbra per il dolore al momento del parto, l'attenzione nel nutrirlo e crescerlo, la sofferenza nelle cure di ogni giorno (la febbre, la malattia e lo spuntare dei denti). Questa descrizione, così personale e umana del rapporto tra madre e figlio, viene eliminata dall'ultima edizione torinese. Non per questo, come si può evincere dalla lettura del testo, viene a mancare da parte del lettore la comprensione di quanto il rapporto tra le due figure fosse concreto, terreno e viscerale: questi elementi sono presenti anche in altre parti del pezzo e in altri testi dell'opera. Il "sacrificio" che Fo ha scelto di compiere, dal mio punto di vista, si relaziona ad una scelta diversa, ad un messaggio differente che questo testo si premura di

[29] Si segnala ed evidenzia che tale scambio, non più presente in E^{03}, si conserva pressoché identico da NS^{69} ad E^{97}.

lasciare al lettore. L'Angelo, in seguito all'angosciosa risposta di Maria, si riferisce alla donna con parole di scusa e con tono sommesso ma, di fatto, con la possibilità di affermare un messaggio caro alla dottrina cristiana: il lamento di Maria, il suo patimento, sono stati necessari, per far sì che in futuro «poda i omeni reversarse par la prema volta in paradis». Eliminando questa sezione, dunque, dal mio punto di vista, Fo sceglie di non dar più spazio ad alcuna "scusante", a non conferire più centralità al messaggio cristiano. Il punto focale, sino alla conclusione del pezzo, si concentra esclusivamente sulla sofferenza di Maria; non più chiamata in causa come donna celeste, non più descritta come "compagna" di Dio: ella è madre, e madre solamente, ai piedi del proprio figlio, ormai esangue e morente, vittima di un «turmento mundo». Ho effettivamente potuto riscontrare, da alcune registrazioni audiovisive reperibili nel web, che (e con ogni probabilità successivamente al 1969), il pezzo si concludesse proprio così, con lo straziante (e significativamente tripartito) grido di Franca: «Vaj Gabrièl! Vaj Gabrièl! […] Vajjjj Gabrièèèèl!». Si conferma, dunque, la teoria secondo la quale le edizioni a stampa, per lungo tempo, non riflettono la vita spettacolare dell'opera. Bisogna spesso attendere l'ultima edizione del 2003 prima che alcune modifiche, che sulla scena da tempo sono state utilizzate, prendano corpo anche sulla pagina.

Ciò che però viene mantenuto, e che costituisce l'ultima battuta presente in E^{03}, è per l'appunto quel breve monologo prima citato, alla conclusione del quale Maria intima con decisione all'Angelo di andarsene, senza possibilità di replica alle proprie parole. Con un tono altrettanto straziato e combattivo, quale è quello delle battute soppresse dall'ultima edizione torinese, ella contrappone la dimensione celestiale da cui l'Angelo proviene alla terra, la «sgarósa terra» responsabile del proprio atroce destino. Per immagini e, con la ripetuta anafora del nome dell'angelo (presente solo in E^{03}) la donna accosta simbolicamente le piume colorate di Gabriele al fango, le sue delicate orecchie al suo pianto disperato, i suoi luminosi occhi alle mosche e ai vermi dei cadaveri in putrefazione: il mondo concreto, quello vero, quello in cui Gesù Cristo ha vissuto, non ha nulla a che vedere con il Paradiso, dove, afferma quasi per elencazione la Madonna, «no gh'hai ní rumór, ní plangi, ní guère, ní presón, ní omeni impicàdi, ní done violàde». Insomma: il Paradiso poco ha a che vedere con la Terra, poco hanno a che vedere Dio e gli Angeli tutti con le sofferenze di ogni giorno, delle quali in questo pezzo (come in altri) Maria s'erge a simbolo, nonché a viva ed autentica testimonianza. Un passo estremamente

interessante, che ho letto nell'edizione de *I Vangeli Apocrifi* pubblicata da Einaudi nel 2005, si trova all'interno del Vangelo di Nicodemo, classificati nell'edizione torinese da Marcello Craveri tra i Vengeli delle Passione e della Resurrezione. Questo passaggio della narrazione evangelica mi ha molto ricordato il modo con il quale Fo sceglie di rappresentare il momento nel quale, ormai di fronte alla croce, la Madonna viene travolta dalla più atroce sofferenza. Non a caso, proprio quest'edizione contiene una prefazione nella quale lo stesso Dario Fo, per primo, dichiara la sua profonda vicinanza all'opera di Einaudi, che lui confessa d'aver letto, nella sua prima edizione del 1969, «urlando di gioia e meraviglia ad ogni capitolo»[30].

> […] Poi disse, rivolgendosi all'arcangelo: - O Gabriele, dove sei, perché io possa discutere con te? Questo è l'augurio che tu mi hai rivolto? Perché non mi hai detto già allora dei martirii senza misura del mio dolcissimo figlio e della ingiusta morte del mio unigenito? Perché non mi hai detto dell'inconsolabile afflizione dell'anima mia per il mio caro figlio? Perché non mi hai parlato dell'indicibile straziante distacco dal mio miserevole figlio e dell'ottenebramento dei miei occhi, privati della luce? […] Ho serbato la verginità per non incontrare i dolori delle madri, e invece ho superato tutte le madri nei pianti e nei gemiti.[31]

Un'ultima questione, prima di passare ad una breve analisi dell'unico prologo preposto al testo nella tradizione a stampa (e riportato in collazione), confrontato con un secondo particolare prologo che E^{03} riporta in Appendice (e che fa riferimento, come vedremo tra poco, ad una precisa veste spettacolare della quale, però, non abbiamo precise informazioni): la presenza delle didascalie.

NS^{69}	LC	B^{73}	B^{74}	B^{77}	E^{97}	E^{03}
Evoluzione delle didascalie						
2	2	2	2	2	2	32

Come si può notare, questo pezzo rientra perfettamente nella consuetudine dell'evoluzione genetica del *Mistero Buffo*: le didascalie, presenti in esiguo numero sin

[30] DARIO FO *Prefazione* cit. in *I Vangeli Apocrifi*, cit., p.IX.
[31] CRAVERI, *I Vangeli Apocrifi* cit. pp. 340-342.

dall'*editio princeps*, vengono da E^{03} notevolmente incrementate. Che l'ultima edizione torinese fosse la più responsabile dell'aumento delle didascalie, si era dimostrato molto chiaramente già dall'analisi dei pezzi precedenti. Ciò che va evidenziato, in questo caso, è l'estrema fedeltà che le Bertani ed E^{97} dimostrano, da questo punto di vista, rispetto alle prime due edizioni. In altri casi, infatti, un aumento seppur minimo delle didascalie era avvenuto nelle edizioni veronesi: in questo caso, però, esse scelgono di rimanere sia sul piano del testo che delle didascalie estremamente vicine alle prime versioni. Solo con E^{03}, dunque, il testo si avvicina con decisione al lettore, scegliendo non solo di descrivere con maggior precisione i movimenti (ora concitati, ora delicati) e il tono (ora sommesso, ora deciso) con i quali la Rame avrebbe interpretato i molti personaggi presenti nel testo ma anche a chi, parlando sulla scena, si stesse rivolgendo. Una didascalia sulla quale mi vorrei soffermare in particolar modo riguarda il momento in cui, nello svolgersi della vicenda, Cristo si trova a redarguire la madre, accusandola di esser divenuta matta per il dolore, fino al punto addirittura da bestemmiare. Successivamente Gesù, pronuncia queste parole:

> […] Meníla a ca' fradèli… ve prégi… menéla a ca' ante che l'àbia a rabatàrse là, ruèrsa e strepenàda.

Ogni edizione precedente a E^{03} non riporta, prima di questa porzione di battuta, alcuna didascalia. Essa, letta così, poi succeduta da una battuta dell'Uomo, che invita Maria ad ascoltare le parole del figlio[32], lasciava intendere che Gesù si fosse riferito alle persone presenti nei pressi della croce. E^{03}, invece, introduce una didascalia estremamente importante poiché, citandola espressamente, afferma che porzione della battuta di Cristo che ho qui sopra riportato è stata pronunciata dal personaggio, diretto «Agli astanti». Ecco che, dunque, con una didascalia minima, solamente due parole, assistiamo ad una modifica viscerale della drammaturgia del pezzo. Il termine "astante" dal mio punto di vista, è, nel caso di una rappresentazione come questa, ambiguo: esso può riferirsi tanto ai personaggi presenti nel pezzo quanto agli spettatori della scena. Potrebbe forse risultare forzata questa mia interpretazione ma, dal mio punto di vista, non si può escludere che nel pezzo Franca potesse, ad un certo punto, rivolgersi, nei panni di Gesù, con particolare

[32] La battuta alla quale faccio riferimento, pronunciata dall'Uomo, è la seguente: «'Ndém Maria, fèt consulàt ol fiól de vüj… lasél in pase». Essa, precedentemente a B^{73}, come indicato anche nella tabella di collazione, non era riferita all'Uomo, bensì era parte della battuta precedente di Cristo.

attenzione al pubblico, quasi coinvolgendolo nello scorrere degli eventi e conducendolo, con forza, all'interno di quella sofferenza di cui il pezzo è caratteristicamente messaggero.

Per quanto concerne il prologo, come anticipato, non è possibile istituire un vero e proprio confronto poiché la prima edizione che ne riporta uno è E^{03}. Il testo rimane, nel corso dell'evoluzione della sua tradizione a stampa, per così dire "orfano" di un'introduzione per ben trentaquattro anni. Ciò, come abbiamo visto, accade non solo per questo testo, ma è un fattore comune a tutti quei testi riguardanti la passione di Cristo e che, da B^{73} ad E^{97}, venivano raggruppati in una sezione apposita del *Mistero Buffo*, denominata per l'appunto *Testi della Passione*: divisione che E^{03}, però, fa scomparire. L'ultima Einaudi però non propone un'unica forma di questo prologo, ne riporta una versione assai ridotta in Appendice, forma che introduceva di certo il pezzo in un'occasione spettacolare della quale però non abbiamo alcuna informazione specifica, se non, come afferma Fo, il fatto di essere stato «spesso proposto durante il primo anno di rappresentazione». Per quanto riguarda il prologo riportato nella tabella di collazione, possiamo vedere che, invece, c'è un'indicazione molto precisa, presente in nota a piè di pagina, che data con precisione l'esordio sulla scena del pezzo il 5 gennaio del 1970. Per questo motivo non è illogico pensare che, per questo testo (che all'altezza del 1969 era vivo solo nella sua componente dialettale), non vi fosse alcun prologo, e che con estrema sicurezza NS^{69} non avesse dunque la minima possibilità di proporne uno. Il medesimo discorso risulta più incerto per quanto concerne LC, la datazione della quale, come abbiamo visto, non è precisa: il fatto che però sia estremamente fedele (sia nella sostanza che nella forma stessa delle stampe) ad NS^{69} mi induce a pensare che anche nel suo caso l'assenza di un prologo sia dovuta al non ancora avvenuto esordio sulla scena del testo.

Il prologo riportato in collazione, come si può notare, contiene importanti informazioni di vario carattere: culturale, strutturale, linguistico. Fo descrive come sia venuto a contatto con il pezzo e di come sia stata centrale questa scoperta, avvenuta molto prima di decidersi «[…] a realizzare uno spettacolo sulla religiosità popolare». Il prologo stesso potrebbe essere suddiviso in tre porzioni: una prima in cui l'attore si premura di informare i suoi ascoltatori (e, di conseguenza, i lettori) circa le vicissitudini che hanno preceduto la formazione del pezzo; una seconda, di seguito, che propone la struttura essenziale del testo sul piano delle vicissitudini narrative che lo costituiscono; e infine una terza nella quale in conclusione annuncia che il Mistero sarebbe stato rappresentato

dalla moglie Franca in una «forma dialettale che raccoglie idiomi diversi del Medioevo padano». Il prologo proposto in Appendice, di contro, possiede unicamente una breve sintesi del testo: è una presentazione, come in essa stessa riportato, «molto più rapida e stringata», priva di alcun riferimento alla genesi del testo o a riferimenti storici e culturali riguardo alle radici del Mistero sul quale il pezzo si struttura. Riporto qui di seguito, dunque, la versione del prologo proposta in Appendice da E^{03}.

Maria alla Croce

Prologo.

Pubblichiamo un'altra presentazione molto più rapida e stringata che spesso abbiamo proposto durante il primo anno di rappresentazione. Il prossimo brano ha per titolo «Maria alla Croce» ed è un dialogo fra la Madonna e il figlio morente. Cristo si trova di spalle a voi, in croce. Le donne cercano di fermare Maria, di impedirle di vedere il figlio martoriato sulla croce, qualcuna di loro pensa addirittura di colpirla con un sasso per bloccarla. Ma la Madonna arriva, chiede una scala, vi monta in cima per parlare col figlio e convincerlo a scendere. Un soldato vede Maria e vorrebbe addirittura scaraventarla giù dalla scala. La Madonna cerca di corrompere questo soldato. Importante è l'arrivo dell'arcangelo Gabriele che cerca di lenire il dolore immenso della Madonna, ma lei lo aggredisce, rifiuta la logica dell'accettazione del sacrificio, senza che alcuno le abbia mai dato né notizia né avvertimento.

III.9 Il Matto e la Morte

Se la follia in alcuni dei pezzi che abbiamo analizzato precedentemente, è la dimensione nella quale vivono (o sono costretti a vivere) alcuni personaggi dell'opera, in questo e nel successivo capitolo ritroviamo due testi nei quali il protagonista è colui che la pazzia la incarna: il Matto. In questo pezzo ci troviamo all'interno di una locanda nella città di Emmaus: è infatti l'unica giullarata in cui l'azione non si svolge in uno spazio esterno. Il protagonista è intento a giocare ai tarocchi con alcuni personaggi, genericamente definiti "giocatori". L'ostessa, attirando l'attenzione del tavolo da gioco, si reca nella stanza appresso portando a fatica una tinozza ricolma d'acqua bollente. S'intuisce, sulla base di questo ed altri dettagli, che nella stanza adiacente a quella in cui si svolge il gioco delle carte, si sta consumando la celeberrima Ultima Cena, in occasione della quale ritroviamo anche il famoso episodio della Lavanda dei piedi. Mentre i giocatori si dilettano coi tarocchi, cercando di imbrogliare il Matto approfittando della sua distrazione, un'ondata di freddo gelido pervade l'intera stanza. Entra a questo punto una figura femminile incappucciata e vestita di nero, che tutti subito comprendono essere la Morte. L'unico a non fuggire, come vedremo, è il Matto, che instaura con lei, senza timore, un vivace e curioso dialogo. Egli, proprio in virtù della sua condizione (nonché delle regole dei tarocchi) non ha alcun problema a relazionarsi con la Morte, nei confronti della quale si dimostra sin da subito fatalmente attratto. È nella conversazione con questa che egli, con suo sommo dispiacere, viene a conoscenza dell'imminente destino di Cristo. Rammaricandosi entrambi della ormai prossima tragedia, riflettono sull'incomprensibile scelta del figlio di Dio che, pur consapevole del suo incombente sacrificio, decide di non sfuggire al proprio fato. Il Matto, dunque, si fa sempre più esplicito nel suo approccio alla giovane Morte: la sua attrazione si fa corteggiamento e le sue parole dolci complimenti. La Morte, lusingata, spogliandosi del proprio manto nero, rivela un corpo bellissimo: è a questo punto che l'iniziale impaccio del folle si trasforma in seduzione. La conclusione, come si potrà notare, è diversa in alcune delle edizioni. Ciò che le accomuna tutte, però, è l'estrema dolcezza con la quale viene descritto l'avvicinamento delle due figure che, ai margini del pensiero comune, escluse e reiette agli occhi dei più, ritrovano tra loro la più propria e compiuta dimensione.

Einaudi 2003[1]

Il Matto e la Morte

Prologo.

Eccoci alla giullarata de «Il Matto e la Morte». Questo testo è di origine croata, ma l'abbiamo scovato in una trascrizione dalmata piuttosto antica. Fool, fou, baléngo, luch, lòco, ecc... sono termini, espressioni che in vari paesi d'Europa alludono soprattutto a una maschera: quella del folle, appunto. Nel teatro popolare dei primordi il matto indica il personaggio di contrappunto, il capovolto, fuori-regola che non accetta né consuetudini né logica... per non parlare di tutto ciò che la società presenta come regolamento, legalità, dogma assoluto. Insomma è il rappresentante allegorico di tutti gli scombinati che si chiamano fuori. Esiste un testo famoso di Erasmo da Rotterdam nel quale tratta de *La nave dei folli*. Il testo satirico è ispirato a un'autentica consuetudine medievale. All'inizio della primavera nelle Repubbliche Anseatiche tutti i pazzi, i diversi, i giullari, gli squinternati, compresi eretici, liberi pensatori e prostitute irregolari, venivano a forza imbarcati su una nave priva di timone e deriva. Il vascello veniva poi trascinato al largo e affidato alle correnti ascendenti che lo accompagnavano immancabilmente al Nord, nel Baltico, fra i ghiacci. Un modo simpatico per eliminare tutti i rompiscatole i «fuori dal coro».
Il matto lo troviamo anche in molte storie sacre: è il personaggio che s'incontra nell'osteria di Emmaus, proprio nella notte della cena famosa: l'ultima. Gesù Cristo e i suoi Apostoli stanno in una saletta appartata, il matto e gli avventori abituali sono nello stanzone attiguo alle cucine. Intorno a un gran tavolo stanno giocando a carte un prete, un soldato, un mercante. È evidente: si tratta di personaggi allegorici che alludono a professioni di potere. Con loro c'è anche il matto che naturalmente è destinato a perdere ogni partita. Il matto, che rappresenta soprattutto il popolo minuto, insiste a voler giocare con la speranza di guadagnare almeno qualche mano, ma le regole le fanno i tre che conducono il gioco, per di più barano smaccatamente e nascondono le carte in ogni piega dei loro abiti: impossibile batterli!
Dall'altra stanza, un fuoriscena, giunge ogni tanto qualche rumore: una sommessa risata, voci sovrapposte, un dialogo confuso di santi che si accalorano in animate discussioni. Scoppia un breve alterco con Giuda che, risentito, se ne va sbattendo la porta; lo rincorrono alcuni seguaci, cercano di calmarlo, lo convincono a tornare nella stanza del banchetto: «Su, non fare così, non prendertela... lo sai com'è lui, ogni tanto gli gira storto e va giú pesante, ma non lo fa per cattiveria. Di sicuro non lo pensava, anzi per me... scherzava! Torna indietro, dài... vedrai che ti chiede pure scusa!» E Giuda rientra, sospinto da quattro Apostoli.
Notiamo passare i servi con bacinelle colme d'acqua. «Strana gente, commenta il matto sbirciando nell'altra stanza. - Che originali! Si lavano i piedi prima di mangiare». La porta si spalanca e si chiude di continuo... il matto continua a sbirciare al di là dei battenti e, ogni tanto, fa gesti di saluto verso Gesù, gli strizza l'occhio e commenta: «Che simpatico quel Cristo!»
A un certo punto il salone è attraversato da una folata di vento gelido, sbattono le tende... entra in scena una strana figura... una donna avvolta da un enorme manto nero, orlato di nappa a straccio, con un velo in testa che fa appena intravedere il viso. Regge una falce: è la «stribbia», la morte. Colti da brividi, i giocatori che stanno intorno al tavolo, chi correndo, chi strisciando lungo le pareti, fuggono. L'ostessa e i servi si ritirano rinchiudendosi nella cucina. Nel salone rimane solo il matto: allocchito, fissa la stribbia che gli si avvicina e siede di fronte a lui. Il matto, se pure in ritardo, l'ha riconosciuta, è convinto sia venuta per lui, cerca di apparire nient'affatto sgomento, anzi gioca a fare lo smargiasso: «Non era proprio il caso che ti scomodassi per uno sbilenco come me... capisco darti da fare per acchiappare un pezzo grosso, un ricco sfondato!»
Quasi subito il matto si rende conto che le attenzioni della morte non sono rivolte a lui, la stribbia è venuta per prendersi Gesù Cristo. I due discorrono e il matto riesce a conoscere dalla velata quale sarà la fine di Gesù. Gli si blocca il respiro, non sa trattenere le lacrime poi, all'improvviso, imprevedibile, da autentico pazzo, esplode in una risata e comincia a cantare saltellando qua e là per la sala... offre da bere alla stribbia,

[1] Ogni edizione precedente ad E^{03} è sprovvista di prologo. Si segnala inoltre che le forme che ho deciso di correggere in «più», «Gesù», «lassù», «quassù», «così», «lì», sono forme che, in E^{03}, con sistematicità, vengono proposte nella variante con accento acuto.

la corteggia con adulazioni paradossali, esasperate. La triste velata, incredula, si diverte, brinda col matto e beve; ma è risaputo: la morte non regge il vino. Dopo un po' eccola ridere e danzare, quasi sguaiata, tenuta per la vita dal matto che la fa piroettare intorno come un fantoccio. Volano veli, stracci e mantelli, appare il viso pallido della regina tombarola: «Oh, la bella smortina!» esclama il matto. Spuntano seni tondi e sbianchiti; il matto l'accarezza e la stordisce di parole, la stringe a sé, la solleva, la fa volare. La smortina s'è illanguidita, sta proprio andando via di testa per 'sto pazzo e con lui se ne esce abbracciata, pigolando come una gazza in amore. L'allegoria è antica, proviene certamente dal proto-cristianesimo, allude, è ovvio, al rito che vede il matto come doppio di Cristo, che conquista la morte, compresa sofferenza sepoltura, poiché lui, immortale, si sacrifica e muore per liberare gli uomini.
Ora vi presentiamo il frammento della stessa scena interamente dialogata.
Il brano normalmente veniva rappresentato da almeno sei attori.

Nuova Scena 1969	Einaudi 2003
IL MATTO E LA MORTE	Il Matto e la Morte Personaggi: Il Matto, Primo giocatore, Secondo giocatore, Terzo giocatore, Ostessa, la Morte.
(**In una locanda alcuni sfaccendati giocano a carte con il matto**).[2]	
MATTO - Ol caval su l'asen, la verzen sora al vizius e am porti a casa tuto. Aha, ah. Avit sempre ut la cunvinziun ca mi *fus* un polastro de spenà vu eh? E mo, *con* la metiù...? (***distribuiscono* le carte**)	fudèssi com' *Distribuisce*
I GIOCATORE - No a l'è finida anch mo la partida... *poria* un bot a cantà!	PRIMO GIOCATORE[24]
MATTO - No, che mi a canto de contra... e a balo... *Oj* che bele carte	’pècia[25] (*Sbirciando le proprie carte*) Ohi
Bona sira maiestà segnor regio, av despiase andarme a catar la corona de quel bastardasc d'ol mé amig? (**sbatte una carta sul tavolo**)	
II GIOCATORE - Ah ah... at set tumburnà col regio ca mi ghe pichi l'imperadur !	
MATTO Ohj ohj, varda *a* ti cosa ol me cascia st'imperadur: ag pichi là quest (**si volta di schiena appoggiando il sedere sul tavolo**) e poe de giunta st'asasin che at copa l'imperador me un porscel.	
I GIOCATORE - E mi at stopi l'asasin col capitani...	
MATTO - E mi at fag *vagnir* la guera che ol capitani ol dev partir.	stciopàr
II GIOCATORE - E mi la carestia e ol culera e la peste che le guere a fan furnì.	
MATTO - E ti alora *toi* l'umbrela che... stst (sputa)[3] tempesta, *spt st'* tempuraj... sptiu piova e delugi... (**Ha bevuto dalla brocca e spruzza tutti quanti**)	to’[26] sptiú[27] sptiú[28]
I GIOCATORE - Ohj desgrasiad d'un Matazon at si mat...	
MATTO - Eh si che a son mato ah... se a me ciamit Matazon... son mato... e a me vincio e partide de tarochi cont ol delugi che a omni pestilenza fa fa ol fagot.	

[2] Questa didascalia in E^{97} viene riportata in tondo e senza parentesi. E^{03} accoglie la modifica.
[3] Didascalia soppressa in B^{73}.
[24] A partire da E^{97} (com’era accaduto anche nel testo de *La strage degli innocenti* con la denominazione dei Soldati), le diciture in numeri ordinali «I», «II» e «III» vengono sostituite dal rispettivo numero ordinale scritto per esteso «Primo», «Secondo» e «Terzo». Il cambiamento, come si può notare, è accolto da E^{03}. Per questo motivo, fatta eccezione per quest’esempio, ho deciso di tralasciare l’indicazione in collazione per ogni caso simile.
[25] B^{73}, E^{97} pecia B^{74}, B^{77} pécia
[26] B^{73}, B^{74}, B^{77}, E^{97} tö
[27] B^{73}, B^{74}, B^{77}, E^{97} sptiù
[28] Vedi nota precedente.

OSTESSA - Deighe on taj par piazer de fa sto burdeleri... che gho zente in d'ol stanzon ch'i è renta andar a tabola. MATTO - Chi a *sont*. OSTESSA - No l' sag mi... che no i g'avevi gimai vedui *che-lò* a Emmaus queili in la mea lucanda... i ghe dise i apostoli...	a sont? chi-lò[29]
	Interrompono per un attimo il gioco.
II GIOCATORE - Ah i *sent* quei dodes che ag *vano* intorno al Nasareno. MATTO - Sì ol Gesù che ol seria *queilo* che ol stà in del mez, vardalo là; ch'ol m'è tant sempatich a mi. Ohè Gesù Nazaren at saludi! Bon apetit! Hait vist, ol m'ha schisciad l'oegio... com' a l'è sempatich!	sont van quèl (*Chiama a gran voce*) (*Agli amici*)
III GIOCATORE - Dodes e vun tredes... o *i 'smet* a tabola in tredes che ag mena si tanto *gram?* MATTO - Oh ma se i sont matochi. Pecia che ag fag 'na scaramanza per scasciarghe via ol malogio (**canta**): «[4]Tredes a cena scalogna nol mena mal'ogio stà quacc che at tochi sti ciapp[5] (**palpa il sedere all'ostessa**) OSTESSA - Staite bon matazon che am fait reversare l'acqua bujenta!	i's mèt gram!
GIOCATORE - L'acqua bujenta, cosa an fan cos'è a queili? OSTESSA - A credi che i se vol lavarse[6] i pie. II GIOCATORE - Lavarse i pie inanze de magnar...? Ohi chi è mpropi mati! Matazon ti at dobiareset andarghe cont lori che a queili a sont i compagnon fadi a bela posta par ti.	PRIMO[30] (*Distribuisce le carte*).
MATTO – A tl'hait dit, ti g'ha rezon: am vencio sta partida e cont i palanchi che am pagaret vag de là in d'ol stanzon a bevarmei tuti cont lori... e vui no vegnì miga, che vui no podit star coi mati e matazoni, ché a sit fiol de putane e de ladroni. (***Gli cambiano le carte***)[7]	(*nella foga del discorso non si accorge che i compari velocemente gli sostituiscono le carte*) de' savi

[4] E[97] sopprime le virgolette basse che introducono la breve cantilena.
[5] E[03] riporta la cantilena senza alcuna variazione sostanziale. Si tenga conto del fatto che però in E[03] la cantilena va a capo dopo «quac».
[6] Si riportano, per completezza, anche le lezioni erronee LC, B[73], E[97] lavase B[74], B[77] laváse
[7] Questa didascalia in E[97] viene riportata in tondo e senza parentesi.
[29] B[73], B[74], B[77], E[97] chi lo'
[30] Le edizioni NS[69] ed LC, evidentemente per errore, dimenticano di specificare a quale giocatore la battuta faccia riferimento. L'introduzione della denominazione più precisa del personaggio avviene con B[73]: si ricordi però che in quell'edizione la dicitura era espressa tramite l'ordinale «I».

III GIOCATORE - Gioega, gioega... che am voi propi goed sta tua vinciuda.	
MATTO - A sproposit de ladroni... 'ndua l'è 'ndad a furnì ol mat che gl'avevi in mez a i me *carti*.	carti?
II GIOCATORE - Deighe un spec che ol se poda mirar at truaret de subet la facia d'ol to mat...	
I GIOCATORE - Gioega e no sta perd 'ol temp... [8] cavajer col spadon!	(*Inizia la partita*)
II GIOCATORE - Rejna col baston.	
MATTO - Strelega col cavron.	
III GIOCATORE - Ol bambin innozente.	
I GIOCATORE - Ol *deo* 'nipotente.	Deo
MATTO - La justizia e la rezon.	
II GIOCATORE - Ol furbaso e l'avocat.	
III GIOCATORE - Ol boja e l'impicat.	
MATTO - Ol papa e la papesa.	
I GIOCATORE - Ol preite che fa mesa.	
II GIOCATORE - La vita bela e alegra.	
III GIOCATORE - La morte bianca e negra.	
II GIOCATORE - De carte a gh n'et pu caro ol me mat ti gh'a perdut.	
MATTO - Pusibil! Ma come ho fait a perdre?	
I GIOCATORE - Com *l'ha* fait?! No ti è bon de *ziegar* ol me car Metazon cojon paga mo, foera ste palanche!	t'ha ziogàr
MATTO- M'avit pelat al cumplet, boia d'un goebo e di che a pensag me pareva d'averghela mi, de seguro, sta carta de la morte... am regordi... che ag l'avevi chi in d'ol mez.	
(**Sul fondo appare la *morte: una donna bianca con occhi cerchiati di nero***)[9]	Morte avvolta in un gran mantello nero. Un velo leggero lascia trasparire un viso «mortalmente» pallido.
II GIOCATORE - Ohj mama... chi a l'è quela?	
(**Il matto volta le spalle alla morte - È intento a contare *i soldi***)[10].	*le poche monete che gli sono rimaste*.
III GIOCATORE - La *strja*[11] *morte*!	stria... la Morte[31]!

[8] E[97] introduce la didascalia «(*gioca*)» che viene però subito soppressa da E[03].
[9] Questa didascalia in E[97] viene riportata in tondo e senza parentesi. E[03] accoglie la variante ma modifica la didascalia nella sostanza. Si segnala che in E[97] troviamo la lezione «Morte» con la lettera maiuscola.
[10] Questa didascalia in E[97] viene riportata in tondo e senza parentesi. E[03] accoglie l'intervento ma modifica la didascalia nella sostanza.
[11] B[73], B[74], B[77] Stria
[31] Si tenga conto, da questo momento in poi, che ogni qual volta NS[69] riporti la lezione morte, E[03] riproponga la medesima lezione ma con la lettera maiuscola «Morte».

(**Fuggono tutti**)[12]	meno il Matto.
Sì, la morte... impropi... gl'aveva mi... ohj che frio... 'ndua av sit cosciadi tuti... ghe ol frio ch'am riva in di osi. Sarit sta porta (**Sbircia appena la morte**) Bon dì. Gh'è tuto serad... d'in *dove* ol vegne sto infregiamento boia? (***Vede la morte***) - Bon dì, bona sira... bona note *madama*... cont permes. (**Si alza per *andarsene***)	MATTO[32] (*Tra sé*) dóe (*Ferma l'attenzione sulla donna velata e ha un moto di spavento*) Madama *andarsene... ma non sa come accomiatarsi*
Si come i me amisi a sont andatt... (***Ha dimenticato i soldi sulla tavola***) ... scerchè quaidun? La padrona l'è de là in d'ol stanzun a servigh in *tavola* a i apostul ol baslot de lavas i pie se a vorsì andag, no fit di cumplimenti: ohj che barbeli!	(*Si rende conto di aver a dimenticato le monete sul tavolo, si blocca e torna indietro*) tàola
MORTE - No, av *grazio*, ma ahi[13] preferzo de spectare quinve.	(*Trema vistosamente*) rengràzio[33]
MATTO - Bon... se la vol sentarse... *la s'toga* sta cadrega... l'è ancmò calda... che *glò* scaldada mi!	las tòga 'sta gh'l'ho[34] (*La donna si siede*).
Ca scusa madama... ma indes che la vardi plu de renta am somegia davegla reconosuda n'altra voelta.	
MORTE - El sta imposible, ch'eo me sont una ch'as conose una volta mas *sciamente.*	solamente
MATTO - Ah sì? una volta mas...? E la g'ha una parlada de foresta... che la me par toscania... no la è *La è* feraresa? Romana? Trevigiana? De Cicilia? Ne manco de Cremona? *Che i sont i plu foresti de tuti quei, plus foresti de i lodigiani che i sont foresti infine derento a Lodi?*	(*La donna diniega*). toscània?
Ab-omni manera, madama, am permetì de dirve che av trouvi un poc giò de caregiada, un poc smortina de l'ultema voelta che non ve 'gho cognosuda.	
MORTE At dit smorta?	
MATTO - Sì, no ve ofendit a spero?	
MORTE - No, che eo a sont in sempiterna stada smorta... che smorto *eglìè* el meo naturale.	e gli è
MATTO - Smorto al naturale?	(*Di colpo si ricorda*)
Ah eco a chi a ghe somegia! Vú ghe somegì spuada a sta figura ch'è pinturada su sta carta.	(*Prende dal mazzo una carta e gliela mostra*)
MORTE - Enfacti *ch'eo* sont la morte.	Eo a

[12] Questa didascalia in E^{97} viene riportata in tondo e senza parentesi. Nel fare ciò l'edizione si basa però sulla modifica sostanziale apportata das B^{74} che aggiunge alla didascalia «meno che il matto». E^{03} accoglie la modifica ma, come si può notare, riporta il nome del personaggio con la maiuscola «Matto».
[13] Soppresso in B^{73}.
[32] La mancanza del riferimento al personaggio del Matto, in NS^{69} ed LC è da intendersi come errore.
[33] B^{73}, B^{74}, B^{77}, E^{97} rengrazio
[34] B^{73}, B^{74}, B^{77}, E^{97} g'l'ho

MATTO - La morte? A sit la morte, a vu? Oh ti varda la conbinasiù? a l'è la morte! Bon... piazere... mi a sont Matazon...	MATTO La Morte? (*A tratti, balbettando*) (*Gli trema vistosamente la gamba*)
MORTE Te fago pagura, *ahe*?	eh?
MATTO Pagura a mi? No, che mi a son mato matazone, e ol san tuti che anco in d'ol *zogo* de i tarochi ol mato no ol g'ha pagura de la morte, anze, de contra la va zercando par far copia maridada che insema i venze omnia carta infin quela d'amore!	(*Non riesce a trattenere il continuo fremito alla gamba*) ziògo[35]
- Se no ti g'hai pagura come l'è che *ti* tremba sta giamba?	MORTE te
- La giamba? A l'è parchè a no l'è mia sta giamba *a*[14] chi! Che la mia vera de mi me la g'ho perduda in d'ol campo a guerezare... e alora ne g'ho catada una d'un *capitano*... che lu a l'era morto e la soa giamba la svisigava ancmò viva como la fuese una coa d'una luzertula cupada. E donca gl'ait taiada sta giamba e m'la sont tacata a mi con la spua...	MATTO capitàni
che vardit ol se comprend ben che no la *po* ess la mia... a l'è plu longa de ona spana che la me fa 'nda zopo de strambola a mi!	(*si muove mimando un ancheggiare da storpio*) pòl
Ohj, *state bona: giamba d'el capitano, no verghe pagura,* che no as deve trombar de *fofa* d'enanze[15] a una segnora madona lustrisema compagna... dem, pogia!	(*Si rivolge alla gamba che continua a tremare*) Ohi! Sta següra[36], fifa (*Come parlasse a un cavallo*)
MORTE - At set bon zentile a nomarme lustrisema e madona.	
MATTO - Oh, *n'el* fag per zerimonia, credime... ca par mi a vàl *giuri* vu s'et lustrisima e infin *simpatiga*... e mi *g'ait* plazer che vui sit gnuda a trovarme a mi, che vui me piazìu, tant che av voi pagar de bevar se am permetì!	n'ol ziüri, induràbil... gh'hàit
MORTE - Ben *volentora*... *ahi* dit ch'eo at plazi a ti?	volentéra[37] (*Interessata*) Hai

[14] Soppresso in B^{73}.

[15] LC propone la lezione «d'enenze» probabilmente erronea, poiché non accolta dalla tradizione.

[35] B^{73}, B^{74}, B^{77}, E^{97} ziogo

[36] A partire da B^{73} viene tramandata una variante particolarmente strana: a mio avviso un errore. Infatti E^{03}, dal mio punto di vista, interviene correggendo l'errore commesso da B^{73}. Per completezza e chiarezza riporto qui di seguito la versione presente in B^{73} (che si trasmette nella sostanza tale e quale anche nelle edizioni successive sino ad E^{97}) della porzione di battuta alla quale si riferisce questa nota: «Ohi, güra, che no as deve trembar […]». La forma «güra» è evidentemente una sezione della parola «pagüra»: guardando alla traduzione in italiano a fronte di B^{73} (e di ogni edizione successiva ad essa, eccetto E^{03}), si trova la traduzione «Ohi! Sta' buona, gamba del capitano, non avere paura, che non si deve aver paura […]». È evidente che testo dialettale e relativa traduzione non combaciano, e ciò dal mio punto di vista è dovuto ad un errore avvenuto in sede tipografica. La prima edizione veronese, dunque, nell'atto di eliminare parte della battuta di NS^{69} (ed LC) finisce per commettere un'eliminazione di troppo, generando un errore che si trasmetterà per oltre vent'anni nella tradizione a stampa.

[37] B^{73}, B^{74}, B^{77}, E^{97} volentera

MATTO - Segura! Tuto am piaze de vui: ol parfum de grizantemi che ghi indoso, e ol palor smorto de la facia, che de noialtri as dise: «dona de *la*[16] carna fina d'ol color d'la biaca dona che in d'ol far l'amor no l'è mai straca».	(*versa del vino nei bicchieri*)
MORTE - Oh *ch eam* fait *gniro* svergognosa, mato che no seit artro, niuno me aveva gimai fata rosire in sta manera.	che 'm 'gnire[38]
MATTO - Rusit imparchè[17] vui sit dona verzine et purisima che a l'è vera che pareci omeni vui avit imbrasad... ma par una voelta sojamente... che niuno de quei ol meritava de *gni a dormì con* vui, *strengiuda*, che niuno av porta amor *(*sinzer*)*[18] ni stima.	desténderse rutulàndo in brasa a
MORTE - A l'è vera, niuno me stima.	
MATTO - Imparchè vui set trop modesta e no fet sonar corni, ni bater tambori a nunziar la vostra vegniuda, con *teot* che sit Rejna...	tüt che sit rejna. (*Versa da bere*)
Rejna d'ol mundo!	(*Alza il bicchiere e brinda*)
A la vostra sanità Rejna!	
MORTE - Sanità de la *morta*? No 'ndivino si ti è plu mato e plu poeta.	Morte?
MATTO - Tuti li dò: imperochè omni poeta a l'è mato... e al roerso[19] evit smortina che ol ve darà un poc d'colur sto vin.	reàl (*Le offre da bere*)
	Bevono.
MORTE - Oh ch' lè bon!	(*sorseggia il vino*)
MATTO - E come n'ol podaria es bon... a l'è isteso che l'è renta a bef ol Nazareno in d'ol stanzun de là... e quel as 'nintende e come ad vin... gran cognosidur l'è quel!	
MORTE - Lo qual'è ol Nazareno in fra quei?	
MATTO - Ol *zevin* sentad ind'ol mez, quel cont i ogi grandi e ciari.	zóvin[39]
MORTE - *Oh gli è un gran bel'omo e dolze.*	L'è òm de dólza figüra!
MATTO - Sì, a l'è un bel *omo*, ma no me vorsarì far 'gnir gialuso... no me vorsarì far ol despet de lasarme de par mi zol par andarghe in compagnia de lori... che am vegnaria de planger desesperat!	zióvin
MORTE - Ti me vol luzingare oh, furbaso?!	MORTE
(**Si toglie il velo *nero***)	*scopre lunghi capelli dorati, il viso pallidissimo e occhi dolcemente ombrati: è bellissima*

[16] Soppresso in B^{73}.
[17] Si propone la lezione più corretta «imparché», da applicarsi in ogni altro caso simile nel pezzo.
[18] Le parentesi vengono soppresse in B^{73}.
[19] In questo punto, a partire da B^{73} viene posto un punto e la parola successiva compare, correttamente, in forma maiuscola. Molte volte capita che NS^{69} ed LC riportino una sintassi scorretta.
[38] B^{73}, B^{74}, B^{77}, E^{97} gnire
[39] B^{73}, B^{74}, B^{77}, E^{97} zovin

MATTO - Mi luzingar, luzingar 'na dama che ne manco de imperador, nemanco de *Papa* no se lasa menar in sogezion? (***Appare coi capelli biondi***)[20] Ohi *che bela che ti è* co sti cavei, che mi volentera a cataria toti i fior de la tera per butarteli indoso de covrirte tuta soto un gran mucio e po' am butaria anch mi a scercarte sota a quel mucio e a spoiarte de i fior... e de tuto!	papa L'encànto che ti fa
MORTE - At m' fait *gnir* gran calor... con ste parole *oh*[21] el meo mato, e am rincrese caro, che volentera avria vorsudo starte in compagnia e portarte seco a mi.	créser
MATTO - No ti è gniuda par quel, par portarme via con ti?	
MATTO[22] - *Aha ah*, no set gniuda par mi... ah ah... e mi che am figurava... ohj che a l'è gran ridiculaso sto fato... bon am fa major plazer sto *scambio*, a sont propi content... ah ah!	(*Ride felice*) Ah! rebaltón de stciàmbio
MORTE - Mo a vego ben che ti *eri falzo*... bosiardo... che ti *fazevi* mostra de *amarme* par *tegnerme bona, par pagura de* la morte che a sont *eo* quela.	*gh'ha ziogà* fazéa pasión amorosa embesuírme e scantonàr a mi
MATTO - No, *no* ti gà *capit* smortina... *a* mi *sont content imperchè vu no v'et gniuda de mi par interese... no v'et restada in* compagnia *de mi* par ol mestè de *tram foera* l'ultem *sospir*... ma *soiamente imparchè mi ave sont sempatech a vui...*	catào un scarpüsc, smortína... sto en grand festa per la rasón che ti no' s'et chi de mi par servísi... no' ti gh'ha scernít la méa to' trame föra fià… per la rasón che te se stralòcheno i ögi e ol cœur per le rigolàde e ol pasèr che te dago... no' è
a l'è vera? av sont sempatich me... smortina? Dime.	(*Breve pausa*). làgrem
Se l'è ch'av suced? Che av gota foera i *lagroem* da i ogi? Oh 'sta l'è *grosa*: la mort che la piang... *a v'ait* purtat ofesa *a* mi?	propri da strabalénga! At gh'hai ofendüa...
MORTE - No, ti ne me g'hai *ofesa*... ti m'hai molcido ol cor soiamente... eo plango par malenconia de quel fiolo Jesus si dolze... che *elo quel ne tocherà de tollerme a morir.*	illo è lo qual a che doverò tòllere lo respiro.
MATTO - Ah, par lu at *sot* gniuda... Par ol Crist! *Ben a ma* rencres *anch* a mi... *por zovin cont la facia inscì de bon c'ol g'ha.* E par quale azident t'ol menaret *via: maladia de stomech, de cor o curedela?*	sèt[40] Bòja, me anca o maladía ol lo via?
MORTE - Maladia de la croze...	
MATTO De la croz? Ol fornirà inciudad? Oh *pover* Crist... che n'ol podeva veg n'alter nom plu sventurat!	pòer

[20] B[73], B[74], B[77] riportano la didascalia con l'aggiunta del soggetto: «La Morte appare coi capelli biondi». E[97] segue questa tradizione ma riporta la lezione «con i» sciogliendo la forma articolata «coi».

[21] Soppresso in B[73].

[22] B[73] rimuove la denominazione «Matto» accorpando questa battuta alla battuta precedente. L'intervento è correttivo: entrambe le battute, infatti, in NS[69] ed LC, risultano separate ma si riferiscono all'intervento del medesimo personaggio.

[40] B[73], B[74], B[77], E[97] set

Sent smortina: fam un piaser, lasa che mi ag vaga a visal... c'ol se prepara a sto suplizi tremend. MORTE - Gliè inutil *chet' l'avisi*, imparchè si 'l conose... el sape ben de quand nascio al mundo che diman e dobiarà slongarse in croze. MATTO - Ol sape... ol cognos e, de' giunta, ol resta li loga tranquil a cuntarla su e ghe surid beat ai so compagnon? Oh che a l'è mat anc lu *pegior* de mi, quel? MORTE - *To* l'ait dito... *e como no el podaria es mato, un che l'ama de tanto amor i omeni, imperfino qui che el meneranno a la croze... imperfino 'I Giuda che l'anderà a trajrlo?* *MATTO - Ah ol sarà ol Giuda? Quel là che e sta in un cantun a la tabola che ag farà ol servizi? Ag-varia scumetud... Sta facia de giuda! Specia che ag vag là a darghe un para de sgiafuni a stu malnat... e ag spudi in t'un ogio.* *MORTE - Lasa corir... n'ol val la pena... che a tuti ad dovarjaghe spudarghe in l'ogi, che tuti ag volterano le spale quand le vegnerà el momento.* *MATTO - Tuti? Anc ol sant Pedar...?* *MORTE - Lo quel par el primo e tre volte de retorno.* *Pien*, no *stamoce* a *pensare* plu... egni a versarme el vino *ch'oo* me voio imbriacare... slontanar de sta trestizia. MATTO At g'hait rezon... ol meior è averghe la morte alegra. Donca: bevemo a scacia magon! Bela smortina... *vegn in alegreza*: slazate sto mantel che at voi vedar ste braze stagne d'ol color d' la luna... ohi che *e son bele... e* slazet anc ol gibot d'inanz che at voi lustrarme i ogi con sti *to dei*[23] pomi d'arzento che par le stele Diane... MORTE - No, a te pregi mato... che eo a mi sont donzela, *o* garzoneta e me svergogno tuta... che niuno omo el *ma* gimai tocata snuda! MATTO - Ma mi *no* sont *omo... mi a sont mato...* e *no ghe sarà* pecat *par la morte far l'amor con* un foll balengo che a *sont* mi quel... no *t'gabia* pagura che mi a smorzerò tuti i lumi... e a un solengo an lasarò... *o* andaremo a balar... di bei paseti che at voi 'insegnar ...at voi far cantar de sospiri e de lamenti inamorosi.	che t' l'avísi, pejiór Té[41] Vién...[42] stémoce pensarghe che vègne che se démo el contento... (*La donna si toglie il mantello*) sont presióse! tòi dòi e m'ha ol Mato, minga 'n'òmo… e la Morte no' farà a lasàrse amar da songh t'habia e (*Canta accennando passi di danza con giravolte sempre più veloci*) Làssate andar e ziravòlta a róndo lassa che le mée dida vàgheno zercàndo

[23] Sembrerebbe un errore di NS[69].
[41] B[73], B[74], B[77], E[97] te
[42] B[73], B[74], B[77], E[97] Vien

	in di piegaménti dée tòe sotàne làssame andar en danza en le tòe còssie lasse che le tòe giàmbe le se infórca co' le mée lassa che tüti e dòi se vaga in giostra lassa che vaga revoltàndose el zervèl e ol mondo tüto ol vaga a rebaltón!

L'*editio princeps* de *Il Matto e la Morte* è NS^{69} ma il testo è poi presente in ogni altra edizione: LC, B^{73}, B^{74}, B^{77}, E^{97} ed E^{03}. Pur mantenendo una struttura sostanzialmente invariata nel tempo, si possono identificare due momenti della tradizione nei quali avvengono le più importanti modifiche variantistiche: B^{73} ed E^{03}. Minimi interventi sono da attribuirsi anche ad LC, B^{74} ed E^{97}: non si tratta tuttavia di modifiche isolate ed irrilevanti poiché in molti di questi casi esse vengono trasmesse anche nella tradizione successiva. Generalmente si nota, come accade nella quasi totalità dei pezzi dell'opera, la rigorosa fedeltà di B^{74} e B^{77} alla sostanza e agli interventi compiuti da B^{73}. Le due ultime edizioni veronesi, tutt'al più, apportano moltissime modifiche ma per lo più di carattere accidentale e soprattutto legate all'ambito dell'accentazione. E^{97} interviene in particolar modo sull'assetto estetico del testo, modificando l'impaginazione di alcune didascalie: lavoro che E^{03} dimostra nella maggior parte dei casi di conservare. Ancora una volta E^{97}, per quanto riguarda le varianti accidentali, si comporta in maniera ambigua: alle volte sposa l'assetto formale ereditato dalle ultime due Bertani (B^{74} e B^{77}), altre invece sembra prendere spunto da B^{73}; altre ancora, di contro, innova l'accentazione proponendo varianti che in parte E^{03} conserva, in parte non tiene in considerazione.

Nel testo, sin dall'*editio princeps*, sono presenti 6 personaggi: il Matto, il Primo giocatore, il Secondo giocatore, il Terzo giocatore, l'Ostessa e la Morte. Queste figure rimarranno costanti nel corso dell'evoluzione del pezzo ma è opportuno specificare un elemento importante. In NS^{69}, infatti, notiamo la presenza di un "giocatore" non contrassegnato, come gli altri, da un attributo numerale ordinale. Sarebbe dunque più corretto affermare che in NS^{69}, questo personaggio sia una presenza ulteriore rispetto alle 6 sopra citate. Dal mio punto di vista, però, si tratta di un semplice errore probabilmente commesso in sede tipografica: già B^{73}, infatti, procede puntualmente alla correzione della svista affidando l'unica battuta riferita a tale personaggio al repertorio del Primo Giocatore. Riporto dunque una tabella riassuntiva del fenomeno.

Seppur, come dicevo, i 6 personaggi rimangano costanti nel tempo, il numero complessivo delle battute di alcuni di loro tuttavia varia lievemente nel tempo. Se, infatti, il numero complessivo degli interventi di Secondo giocatore (10 battute), Terzo giocatore (6 battute) e Ostessa (4 battute) rimangono sempre gli stessi, gli altri personaggi, invece, risentono di alcune lievi modifiche. Il primo caso, a cui sopra ho accennato, è quello del Primo giocatore. In NS^{69} ed LC egli possiede 7 battute, a causa dell'errore per il quale,

come ho spiegato prima, una delle battute che poi B^{73} gli assegnerà, era originariamente associata alla figura di un giocatore "neutro", privo di denominazione specifica. Gli unici due personaggi a variare effettivamente (seppur solo lievemente) il loro repertorio sono i due veri protagonisti del pezzo: il Matto e la Morte. Anche nel loro caso, però, in parte si parla di errori presenti nelle due prime edizioni: in esse, infatti, come si può osservare dalla collazione, avvengono due tipologie d'errore. Il primo riguarda il fatto che due battute pronunciate dal Matto, prima separate seppur contigue, vengono da B^{73} accorpate in un'unica battuta; il secondo concerne la mancata attribuzione di due ulteriori battute (una del Matto e una della Morte), le quali, sempre nelle prime due edizioni, venivano introdotte semplicemente dal segno grafico «-» ma non accompagnato dalla denominazione del personaggio che le pronunciava. Tutti questi errori sono stati, per l'appunto, corretti da B^{73}, che dà il via ad una tradizione finalmente corretta e che rimarrà invariata sino ad E^{03}. L'ultima edizione torinese, infatti, agisce nella sostanza dei repertori dei due personaggi con due importanti soppressioni che analizzerò successivamente in questo commento. Ecco una tabella riassuntiva dell'evoluzione dei personaggi e delle loro battute.

	NS^{69}	LC	B^{73}	B^{74}	B^{77}	E^{97}	E^{03}
Evoluzione dei personaggi e delle battute							
Matto	41	41	42	42	42	42	40
Primo giocatore	7	7	8	8	8	8	8
Secondo giocatore	10	10	10	10	10	10	10
Terzo giocatore	6	6	6	6	6	6	6
Ostessa	4	4	4	4	4	4	4
Morte	24	24	25	25	25	25	23
Giocatore	1	1	/	/	/	/	/

Per quanto concerne l'evoluzione delle didascalie, il pezzo si dimostra in linea con i processi emersi anche in molti altri casi. Il loro complessivo numero, infatti, rimane

costante nel tempo da NS^{69} sino ad E^{97}; sino a giungere ad E^{03} che, come sempre, ne aumenta drasticamente la quantità. Va però precisata una caratteristica peculiare di questo testo: già l'*editio princeps* propone un numero abbastanza elevato di didascalie. Si tratta di un caso unico all'interno del *Mistero Buffo* poiché le prime versioni dei vari testi non contengono mai un numero di didascalie che superi la doppia cifra. In questo caso però le didascalie di partenza sono ben 18 e addirittura le Bertani, sopprimendone una, ne riportano 17. E^{97} interviene aumentando, come si può evincere anche dalla tabella di collazione, il numero a 18: l'aggiunta, però, non è una ripresa della soppressione avvenuta per mezzo di B^{73}, ma consiste in una didascalia introdotta *ex novo*. E^{03}, ancora una volta, interviene quasi triplicando il loro numero, elevandolo alla somma complessiva di 45. Nella maggior parte dei casi l'ultima edizione torinese interviene inserendone di nuove, in altri agisce sopprimendone alcune presenti sin dal 1969, in altri ancora modificando la tradizione precedente ma mantenendone a grandi linee la sostanza. Le didascalie immesse da E^{03} sono per lo più di carattere direzionale e descrittivo: esse infatti tendono soprattutto ad indicare i movimenti scenici dei personaggi, nei confronti di chi o cosa la loro attenzione o le loro battute sono rivolte o, infine, a descrivere esteticamente le figure (quest'ultima sfumatura riguarda unicamente il personaggio della Morte): solamente in un caso E^{03} introduce una didascalia di carattere psicologico, volta cioè a descrivere il pensiero e l'atteggiamento del personaggio. Ciò è dovuto, dal mio punto di vista, al fatto che l'interiorità dei soggetti presenti nel pezzo sia, in questo caso più che in altri, intuibile dal dialogo (soprattutto nella seconda metà, nella quale si concentra il confronto tra i due protagonisti del testo: il Matto e la Morte). La presenza di molti personaggi (tipica di questo testo nonché di quello che analizzerò nel capitolo successivo), fa sì che il ritmo dialogico sia particolarmente serrato e vivace e che, di conseguenza, il numero elevato degli scambi tra i personaggi consenta, a mio avviso, al lettore (e allo spettatore), di avvertire le caratteristiche essenziali delle personalità del testo. Riporto qui di seguito una tabella riassuntiva del fenomeno.

NS^{69}	LC	B^{73}	B^{74}	B^{77}	E^{97}	E^{03}
Evoluzione delle didascalie						
18	18	17	17	17	18	45

Il Matto e la Morte è uno dei pochi testi che riporta il proprio titolo invariato nel corso delle sette edizioni da noi prese in considerazione. Questo fatto, a mio avviso, non è per niente casuale: i due protagonisti, per l'appunto il Matto e la Morte, rimangono centrali in ogni forma assunta dal testo nel tempo. Risulta sempre evidente, infatti, che l'intera drammaturgia sia per lo più basata sulla relazione tra queste due figure che, seppur esplicita nella seconda metà del pezzo (nel quale avviene, per l'appunto, un dialogo tra loro), viene comunque anticipata dal legame delle rispettive carte nel gioco dei tarocchi descritto nella prima parte. Questo testo, infatti, può essere strutturalmente diviso in due momenti: il primo, nel quale tre figure giocano a carte con il Matto; il secondo, invece, nel quale avviene il dialogo tra il Matto e la Morte che rimangono soli nella stanza. Sullo sfondo di questi eventi descritti in primo piano, è sempre e costantemente presente un momento chiave della vita di Cristo: la lavanda dei piedi seguita dall'Ultima Cena. Come in molti altri pezzi del *Mistero Buffo*, l'episodio evangelico si colloca sullo sfondo e ne intuiamo alcuni dettagli in maniera indiretta. Il personaggio che fa da "cerniera" tra queste due dimensioni della locanda è l'Ostessa: prima intimando il silenzio ai giocatori, al fine di consentire una cena più tranquilla ai «quei dodes che ag vano intorno al Nasareno», e in seguito recandosi effettivamente nella stanza della Cena portando a stento con sé quello che s'intuisce essere un bacino traboccante d'acqua bollente. Ella, infatti, è l'unica figura che "oltrepassa" il limite fisico tra le due stanze; che viene attraversato solo tramite lo sguardo, di contro, dai personaggi e dal Matto che, curiosamente, scrutano l'insolita e bizzarra tavolata. Questo pezzo, inoltre, rappresenta di per sé un *unicum* per quanto riguarda proprio la sua peculiare ambientazione: esso infatti è il solo tra i momenti dell'opera nel quale l'intera drammaturgia si svolge all'interno di uno spazio chiuso.

Il testo, come anticipato qualche capitolo fa, rientra nella sezione (poi eliminata da E^{03}) che a partire da B^{73} viene denominata *Testi della Passione* ed è indissolubilmente legato al testo che in E^{03} lo succede, ovverosia quello intitolato *I crozadór*, che, come

vedremo, parla del momento esatto in cui avvenne la crocefissione di Gesù.[43] Sia *Il Matto e la Morte* che *I crozadór* condividono il medesimo protagonista e, come si può facilmente intuire, sono contigui sul piano cronologico poiché il secondo narra di un evento che succede quello narrato dal primo. In NS[69], però, i due testi, seppur disposti secondo il medesimo ordine, erano divisi dalla presenza della *Moralità del cieco e dello storpio* e da *La Madonna incontra le Marie*. Questi due testi, infatti, fanno riferimento a due momenti della vita di Cristo che giustamente possono esser collocati tra l'Ultima Cena e la crocefissione: il primo narra della fustigazione di Cristo e dell'inizio del cammino verso il Golgota; il secondo invece della continuazione di tale processione. Il criterio utilizzato dall'*editio princeps* (e, di conseguenza, da LC, che ne ricalca fedelmente i passi sia sul piano strutturale che sostanziale), sembra essere quello prettamente cronologico ma vi è, anche in questo caso, un'eccezione. A rigor di logica il testo di *Maria alla Croce* dovrebbe essere posto a chiusura dell'edizione, poiché narra dell'arrivo di Maria ai piedi del figlio ormai morente ma ciò non avviene: il testo, al tempo presente con il titolo de *La Passione*, precedeva addirittura il testo da noi analizzato in questo capitolo. Successivamente le Bertani compiono una scelta diversa, che isola in una sezione a parte tutti quei testi che parlano della vita di Cristo, a partire dal momento in cui egli si trova ormai ai piedi del Golgota. I due pezzi in cui il Matto è protagonista sono però anche in questo caso divisi, non più da due testi, ma da uno solo: quello de *La Madonna incontra le Marie*. È un fatto curioso, e forse inspiegabile, il perché in questa sezione creata da B[73], pur narrando di eventi legati alla tortura fisica di Gesù, non sia stato inglobata anche la *Moralità del cieco e dello storpio*. Ed è il motivo per il quale, a mio avviso, E[03] rinuncia a tale compartimento testuale. Forse, l'unica plausibile motivazione, è legata al tono con il quale gli eventi vengono narrati: se il Cieco e lo Storpio, infatti, sono i protagonisti di una vicenda strutturalmente segnata dal riso e dalla vivacità; *Il Matto e la Morte* è un testo decisamente più serioso e profondo, e che narra la vicenda evangelica con molta più austerità. A chiusura dei *Testi della Passione*, con maggior coerenza cronologica, le Bertani pongono il testo di *Maria alla Croce* che segna effettivamente l'ultimo dei momenti evangelici presenti nell'opera. E[03], di contro ad ogni edizione a sé precedente, per questi quattro testi dedicati alla Passione, abbandona quasi

[43] Nell'effettuare la successiva disamina, per chiarezza e coerenza, ho sempre citato i titoli dei testi nella forma presente in E[03].

completamente il criterio cronologico, adottando a mio avviso un *modus operandi* per lo più "artistico". *Il Matto e la Morte* e *I crozadór* si succedono, infatti, per la prima volta, senza alcuna interruzione: a loro seguito troviamo il pezzo di *Bonifacio VIII*, che analizzeremo tra un capitolo. I testi de *La Madonna incontra le Marie* e di *Maria alla Croce*, contigui anch'essi, li precedono, nonostante il primo di questi due, seguendo la cronologia, dovrebbe collocarsi, come aveva predisposto B^{73}, tra i due testi "del Matto". Dal mio punto di vista si tratta di una scelta artistica e drammaturgica, che vuole associare, a scapito dell'evoluzione storica dei fatti evangelici, la consonanza tra i pezzi sulla base dei personaggi. I primi due, seguendo l'ordine di E^{03}, vedono come protagonista assoluta Maria; i secondi due, invece, il Matto.

Il confronto tra queste due "coppie" di testi viene trattato da Marisa Pizza[44] anche sul piano attoriale – drammaturgico. Ella, infatti, afferma:

> Nei *Testi della passione* sono narrati i due momenti culminanti della tragedia biblica da due diversi punti di vista, quello del matto e quello di Maria. I due personaggi per quanto diversi, mostrano lo stesso rifiuto alla rassegnazione. Precedentemente la madre de *La strage degli innocenti*, sullo stesso tema racchiudeva in sé le due figure matto-madonna qui alternate. Nei brani che vedono il matto protagonista, la drammatizzazione dell'evento, in una forte chiave ironico-grottesca, non è meno tragica delle rappresentazioni in cui è protagonista Maria dove, nell'interpretazione di Franca Rame, stando anche alle reazioni del pubblico, si segue un registro recitativo prevalentemente drammatico che lascia alla "risata" solo rari momenti, subito interrotti. Ma questo è evidentemente da riferirsi ai differenti registri recitativi degli interpreti.[45]

Come viene correttamente precisato dalla studiosa, in questo testo (come nel successivo) emerge una forte chiave «ironico-grottesca» che non per questo esclude però la profonda drammaticità dell'evento evangelico: anzi, l'atteggiamento e la *vis* comica

[44] Marisa Pizza, nata a Somma Vesuviana (Napoli) nel 1967, fu diretta collaboratrice di Dario Fo e Franca Rame per lo spettacolo *La Bibbia dei villani* del 1996 e, al tempo della pubblicazione del libro citato nella nota successiva, svolgeva un dottorato di ricerca in "Storia teoria e tecnica del teatro e dello spettacolo" presso l'Università di Roma "La Sapienza".

[45] PIZZA, *Il gesto, la parola, l'azione. Poetica drammaturgia e storia dei monologhi di Dario Fo*, cit., p. 225.

del Matto non fanno altro che, a mio avviso, aumentare per contrappunto l'intensità emotiva del pezzo. Spesso, come abbiamo visto anche in altri capitoli, Fo affida a figure anomale ed inconsuete la propria narrazione. La vita di Gesù viene dunque, in tutta la sua sacralità, ad essere narrata, sulla base del modello della tradizione medioevale, da tutta una serie di personaggi ai quali per nessuna ragione il Potere e la Chiesa avrebbero mai affidato il messaggio evangelico. E questo avviene per un motivo estremamente particolare: il Matto, come l'Ubriaco o il giullare, rappresentano la possibilità non solo di dar voce al popolo, spesso taciuto dalle cronache ufficiali (religiose e non), ma anche di poter ribaltare e vedere gli episodi della vita di Cristo da un punto di vista altro e spesso divergente, contrastante la morale ufficiale. Se in altri pezzi si trattava solamente di figure fuori dagli schemi (o di personaggi che, a causa della violenza attuata nei loro confronti del Potere, sono stati costretti a rifugiarsi nella follia) ne *Il Matto e la Morte* e ne *I crozadór*, entriamo a contatto con colui che la follia la incarna, da ogni punto di vista.

> Il matto è una figura emblematica che racchiude in sé le caratteristiche e la tensione ribelle del villano, del giullare, dei mendicanti. Dalla sua condizione di folle, a lui tutto è permesso […].[46]

Non sorprenderà, dunque, in quanto emarginato, e, sulla base di ciò che Fo afferma nella registrazione RAI del 1977, «allegoria del popolo minuto», l'atteggiamento di esclusione e raggiro che i giocatori (rappresentanti del Potere) attuano nei suoi confronti. Essi, approfittando di un momento di distrazione del Matto, lo priveranno della carta più importante, quella che raffigura, per l'appunto, sé stesso e che, in coppia con quella della Morte, gli avrebbe permesso di vincere il gioco. Ancora una volta, tramite il meccanismo dell'allegoria, Fo parla, seppur tramite un'ottica grottesca e comica, della violenza e del meccanismo oppressivo che il Potere esercita sui più deboli: la partita dei tarocchi, dunque, non è che emblema delle relazioni sociali che la storia da sempre vede alla base del proprio meccanismo umano. Il Potere, con l'inganno e la derisione, da sempre si prende gioco dei più deboli e Fo, a mio avviso, vuole comunicarci quanto quest'atto, per quanto oppressivo e dispotico, non risulti, agli occhi di chi lo applica, che un gioco, che suscita in coloro che lo attuano una sorta di macabro ed impietoso divertimento. La follia non è però solo lo sguardo tramite il quale la vicenda evangelica viene raccontata ma

[46] *Ivi*, pp.225-226.

anche alla luce del quale la medesima viene interpretata. Lo stesso Gesù Cristo, viene definito dal protagonista di questo pezzo, come un matto addirittura «pejiór» rispetto a sé stesso. Il Matto vorrebbe avvisare il figlio di Dio di ciò che ha appena appreso dalla Morte, ovvero il giorno successivo egli sarebbe stato crocifisso. La Morte, però, avvisa il dialogante che Cristo è perfettamente consapevole del suo destino e che, nonostante sappia che il suo sacrificio sia ormai imminente, non abbia alcuna intenzione di sottrarvisi. Il Matto rimane dunque sconvolto da questa strana presa di posizione di Gesù che, accettando la propria morte, non fa nulla per contrastarla. È in questo preciso istante che, nel testo di E^{03}, avviene un'importante soppressione, la modifica più significativa dell'intera tradizione testuale del pezzo. L'ultima edizione torinese cancella, infatti, un breve scambio in cui, di seguito alla sorpresa del Matto, la Morte ammette che non possa altro che essere definito «mato, un che l'ama de tanto amor i omeni, imperfino qui che el meneranno a la croze […]». Il personaggio continua brevemente, in seguito alla richiesta del Matto, enunciando il tradimento di Giuda e di ogni altro apostolo, perfino Pietro: si sofferma, dunque, su esempi del tradimento che, strutturalmente, potremmo opporre agli esempi femminili dei testi trattati nei capitoli precedenti, nei quali le donne, senza paura, accompagnano Cristo sino ai suoi ultimi respiri. L'unica figura maschile che esula dalla paura e dal tradimento sembra essere proprio il Matto, che, come vedremo nel pezzo successivo, non solo si rifiuta di prender parte alla crocifissione, ma cerca sino all'ultimo di salvare la vita del figlio di Dio. Si tratta di una soppressione alquanto significativa ma, come si può vedere dall'unico prologo a nostra disposizione, compensata dal discorso introduttivo di Fo che allude alla presenza di Giuda e al relativo tradimento senza però farvi riferimento più nel testo dialettale che, per l'appunto, cancella la presenza non solo di quell'apostolo, ma di ogni altro. Essi, in E^{03}, non compaiono più se non con l'indistinta definizione numerica di «dodese», quasi l'edizione li volesse estromettere sin da subito dall'imminente destino di Gesù. Il messaggio evangelico, si fa dunque, nel Mistero Buffo, pazzia: lo stesso atto di sacrificarsi per gli uomini non è più degno d'essere ricordato e ascritto in un immodificabile e intoccabile piano divino, bensì etichettato come atto folle ed ingiustificato. Non è la prima volta che nel *Mistero Buffo* Fo, tramite i personaggi, dipinge un'umanità immeritevole della grazia divina: anche nella *Moralità del cieco e dello storpio*, in seguito al miracolo compiuto nei propri confronti, il Cieco, sorpreso dalla bontà di Gesù, viva anche nel culmine della propria sofferenza, afferma:

> Fiol de Deo maraviglioso […] Schisciad sota una crose ti g'ha anch mo de giunta tanto amor de pensarghe pur anco a e desgràsie de nojalteri disgrasiat.

La follia dell'atto, vuole comunicarci a mio avviso Fo tramite i suoi personaggi, non dev'essere intesa in relazione alla fonte: non è Cristo che l'attore-autore vuole criticare: anzi, Cristo, come spesso abbiamo visto, assieme alla Madonna, sembra esser l'unico personaggio a salvarsi tra le figure evangeliche rappresentate. La pazzia sta nel fatto di far sì che un sacrificio così grande venga compiuto nei confronti degli uomini. Esseri che, come l'intero *Mistero Buffo* ci insegna, non solo non erano meritevoli di salvezza ai tempi in cui Gesù sarebbe venuto al mondo, ma che nemmeno lo sarebbero stati in futuro. I meccanismi di opposizione che il Potere attua nei confronti dei bisognosi e dei poveri, di quei reietti al fianco dei quali Cristo ha voluto trascorrere per lo più la propria esistenza, continuano, nel corso della storia, a rimanere schiacciati e tormentati.

Il dialogo con la Morte, dunque, ha primariamente uno scopo "rivelatore" nei confronti del Matto, e in stretta relazione con la vicenda cristologica, poiché lo pone a conoscenza dell'impietoso destino del figlio di Dio. Ma non solo: il confronto tra le due figure viene da Fo presentato primariamente attraverso il gioco delle carte e quindi tramite una dimensione "pagana", quale è quella dei tarocchi, che ben si distanzia dalle figure e dagli stilemi ufficiali della religione. Il gioco dei tarocchi, infatti, è strutturato esso stesso su varie figure e sulle allegorie che queste vanno a rappresentare: si potrebbe dire che il gioco dei tarocchi sia una rappresentazione, sul piano ludico, delle tessere – personaggi che Fo utilizza all'interno dell'opera, alla base delle quali non solo sta il personaggio in quanto tale, ma anche un significato altro, allegorico. In questo testo il cortocircuito tra struttura e contenuto viene portato, a mio avviso, alle massime conseguenze, facendo sì che, proprio durante la mano finale, il matto venga simbolicamente privato della propria carta: si potrebbe dire, in effetti, privato di sé stesso.

Il Matto, figura oltre ogni schema, e per questo esclusa dalla stessa società, non costituisce solo il solitario punto di vista che ci permette uno scorcio inedito e nuovo dell'episodio evangelico: insomma, non è solo un "escluso". Fo lo rappresenta, in questo testo, più che nel prossimo, come un "privilegiato". Egli può vivere un'esperienza che a nessun uomo è concessa: il dialogo con la Morte, nonché il suo susseguente

corteggiamento. È vero dunque che il *Mistero Buffo* è un'opera che descrive, soprattutto, determinate figure come escluse e reiette. Ma è altrettanto vero che, se si osserva e analizza con attenzione, è solo a queste figure sofferenti e ai margini che è dato relazionarsi con ciò che è straordinario e sovrannaturale: l'Ubriaco parla con l'Angelo, Maria (che si fa in quest'opera più donna che madre celestiale) parla con l'Arcangelo Gabriele e lo fa con un tono autorevole e deciso, l'Uomo (sebbene non sia un personaggio attivo) parla con Dio per far sì che gli procuri il villano, il contadino per mezzo di Cristo (incontrato nel momento della propria impiccagione) diventa un giullare e ancora qui, il Matto, entra a contatto con la più spaventosa tra le entità ultraterrene.

Il dialogo con essa, però, viene privato di ogni oscurità: la Morte non viene descritta infatti tramite i classici stilemi dell'iconografia popolare. Ella possiede la grazia di una giovane vergine, il color candido della luna: il mantello nero e cupo che porta sulle proprie spalle si rivela essere, a mio avviso, dunque, simbolo di quel pregiudizio che da sempre l'uomo, per paura, sembra averle cucito addosso. Solo ad una figura come il Matto, che nei tarocchi vede l'associazione con la carta della Morte quale la più potente combinazione del gioco, può essere lecito andare oltre ad ogni schema precostituito, oltre ogni pregiudizio: chi, più del Matto, può essere autorizzato e capace di oltrepassare la soglia invalicabile dello stereotipo? La Morte, di fatto, è un'esclusa essa stessa, e perciò da sempre percepita più come nemica della vita, piuttosto che sua naturale e dunque spontanea conclusione. Insomma: la rivalutazione dell'escluso, del reietto, non riguarda solamente gli uomini e le loro vicende terrene; *Mistero Buffo* è un'opera che solca l'antropologia nei suoi anfratti più profondi, sino a rimettere in discussione alcuni dei meccanismi viscerali del pensiero umano. Persino la Morte, se adeguatamente corteggiata, se trattata con la medesima grazia con la quale ci si approccia alla vita, spesso descritta nella sua bellezza, può arrossire: solo pochi, capaci di "andare oltre", come il matto, possono giungere a questa consapevolezza. Non a caso, è il Matto stesso ad asserire che per lui siano possibili cose che per gli uomini non sono: d'altronde lui è «Mato, minga 'n'òmo». Ed è proprio nella conclusione del pezzo, al termine del lungo e dolce corteggiamento nei confronti della Morte, che E^{03} introduce un'ultima significativa modifica. Se il caso da noi prima citato riguarda una soppressione, ci troviamo qui di fronte al caso opposto: un'aggiunta. L'ultima edizione torinese, infatti, al termine del pezzo, aggiunge rispetto alla tradizione a sé precedente, una delicata e amorevole poesia

che il Matto dedica all'amata. Una breve cantilena nella quale, «accennando passi di danza con giravolte sempre più veloci»[47], il protagonista del pezzo riprende più volte, e sempre anaforicamente all'inizio di 6 degli 8 versi di cui l'intervento è costituito, il concetto di lasciarsi andare, espresso tramite vari imperativi diretti alla Morte. Ella, dunque, può, allegoricamente, solo tra le braccia della follia, essere per la prima volta trattata e sentirsi una giovane donna: elegante e delicata. Può, per la prima volta, avvicinarsi ad un uomo senza che sia per ucciderlo e vivere per qualche istante d'amore e di dolcezza; sentimenti che gli uomini comuni considerano a lei opposti, ma che il Matto, per lei inaspettatamente, descrive come elementi caratteristici della sua figura.

Per quanto concerne il prologo non è possibile istituire alcun paragone di carattere filologico: E^{03} rappresenta l'*editio princeps* in questo senso. Essa è la prima redazione a riportare un'introduzione di questo pezzo ma ne riporta, come si può notare dalla tabella, un'unica versione. Analizzando la struttura della stessa, si nota sia composta sostanzialmente di tre componenti: una di carattere storico (prevalente all'inizio dell'introduzione, nella quale l'attore – autore indica le fonti e la storia alla base del pezzo da lui rappresentato e della figura del folle), una di carattere narrativo (prevalente nella seconda parte del prologo, nella quale Fo riassume brevemente il testo) e una di carattere culturale – attoriale (di fatto disseminata tramite vari riferimenti nel prologo stesso, con i quali il premio Nobel spiega didatticamente al pubblico – della pagina, nonché della scena – i significati allegorici alla base della drammaturgia del pezzo e dei personaggi in esso attanti).

[47] Come riporta parte della didascalia introdotta sempre per la prima volta da E^{03}.

III.10 I crozadór [inchiovatori]

Come anticipato, anche in questo pezzo il protagonista è il Matto, che ritroviamo però in vesti completamente diverse. Rimane un elemento costante l'associazione del Matto alla dimensione del gioco, ma è pur vero che in questo pezzo lo vediamo al centro di una situazione ben diversa: non più solamente in uno spazio ludico e gioviale bensì coinvolto in uno degli episodi più tragici della vita di Cristo. Come vedremo molte sono le modifiche sostanziali occorse nella vita stampata di questo testo ma il fattore comune tra tutte le vesti assunte dal pezzo nel corso degli anni è la centralità del Matto e il suo dialogo con Cristo, del quale continua a non comprendere la fatale adesione al piano del Padre. Come in *Maria alla Croce*, anche in questo caso ci ritroviamo nel medesimo luogo: il Golgota. A differenza del pezzo di Franca Rame, qui la crocefissione deve ancora avvenire: il pezzo, infatti, si apre proprio nel momento esatto in cui alcuni inchiovatori, comandati dal proprio capo, procedono al lugubre compito con macabro compiacimento. L'entrata in scena del Matto, come si potrà evincere dall'analisi, avviene nelle edizioni in momenti diversi: in alcune sembra essere egli stesso ad attirare il popolo ad assistere al terribile evento, in altre (e a mio avviso più correttamente), arriva solamente quando l'atto sta per compiersi. Nonostante sia stato invitato dagli inchiovatori a partecipare attivamente alla crocefissione, egli si rifiuta di fornire loro alcun aiuto. In seguito i crocefissori si offrono di giocare a dadi e a tarocchi con il Matto: è in questa occasione che il protagonista, assoluto vincitore, si guadagna la possibilità salvare Gesù. Egli baratta infatti la propria vincita con il possibile scambio sulla croce del corpo di Cristo con il cadavere di Giuda, il quale, poco tempo prima e non distante da lì, si sarebbe impiccato nei pressi di un albero di fico. Il folle rimane dunque solo ai piedi della croce, con l'obiettivo di salvare la vita di Gesù. Questi, però, rifiuta ogni suo aiuto, rimanendo fedele al proprio destino. Nonostante i disperati tentativi con i quali il Matto tenta in ogni modo di distrarre il figlio di Dio dalla sua testarda determinazione, non ottiene da lui nulla se non opposizione e rigetto. Il protagonista, dunque, sconfortato e arrabbiato, se ne va, tra le urla e le lacrime, lasciando definitivamente Gesù alla sua tragica sorte. Come si potrà notare, le varie edizioni presentano finali diversi: in alcuni avviene un ulteriore dialogo tra il Matto e i crocefissori, in altri, invece, il pezzo si conclude semplicemente con la fuga del Matto, ottenendo a mio avviso una maggiore focalizzazione su di lui e sul suo dolore.

Einaudi 2003[1]

I crozadór [inchiovatori]
Gioco del Matto sotto la Croce

Prologo.

In Umbria con il termine «inchiovatore» si indica l'uomo che inchioda Cristo alla croce durante le laudi rappresentate. Nella piana del Po si usa il termine «inciudatúr» o «crozadór». Nella passione in lingua padana che ora presentiamo appaiono quattro o più inchiovatori diretti da un loro capo. Proprio quest'anno, a Pisa, verrà allestita una mostra di statue lignee del XII e XIII secolo, raffiguranti santi a grandezza naturale che agiscono intorno alla croce. All'origine queste statue, interamente dipinte, venivano usate nelle Passioni: il Cristo inchiodato presentava braccia, polsi, busto e gambe articolate cosicché si poteva recitare la discesa dalla croce dando l'impressione che Gesù fosse reale. La crocifissione che ora vi rappresentiamo è certamente di quel periodo. Sorprende la tecnica descritta con precisione quasi maniacale usata dai quattro inchiovatori nello stendere e issare Gesù in croce. Si ha l'impressione che a quel tempo l'azione di inchiodare poveri cristi fosse ben conosciuta e ancora in auge! D'altra parte, sappiamo per certo che quella forma di orrenda esecuzione ha continuato a essere praticata fino all'VIII e IX secolo. Ecco la ragione per cui fino ad allora negli affreschi e nelle miniature in cui si narra la vita di Cristo il momento della crocifissione è immancabilmente censurato: non ci si poteva certo permettere di inginocchiarsi e pregare davanti a un uomo, seppur divino, condannato alla croce e all'uscita della chiesa trovarsene uno vero issato su un analogo crocifisso.

[1] E^{03} è la prima edizione a riportare un prologo per questo testo. Si segnala inoltre che le forme che ho deciso di correggere in «più», «Gesù», «lassù», «quassù», «così», «lì», sono forme che, in E^{03}, con sistematicità, vengono proposte nella variante con accento acuto.

Nuova Scena 1969	Bertani 1973	Einaudi 2003
LA CROCEFISSIONE		Gioco del Matto sotto la Croce.
		Personaggi: il Cristo, il Buffone, il Matto, Capo degli inchiovatori, Primo inchiovatore, Secondo inchiovatore, Terzo inchiovatore, Quarto inchiovatore, alcuni Soldati, alcune Donne, il cadavere di Giuda.
(***Stendono un lenzuolo dietro al quale Gesù viene fatto spogliare***)[2]		Cinque uomini (gli Inchiovatori) che alla cintola tengono infilate mazze e lunghi chiodi stanno accingendosi a crocifiggere Cristo. La croce è già distesa sul terreno. Sul fondo, dietro a un lenzuolo steso, in controluce vediamo Gesù che, costretto dai soldati, si spoglia, mentre alcune donne appartate in un angolo del proscenio, seguono l'azione. In piedi su uno sgabellotto c'è il Banditore buffo.
- Done! Ehj done *inamorate* d'ol Crist, gnit a lustrave i ogi... gnit a videl belo snudo ch'ol se sbiota ol vostro moroso... doi palanchi par sguardada *ehnit* done... Oh che l'è belo de catà... A disiu che a l'era ol *fiol* de Deo... mi am pares col sebia igual a un *altro* omo... par tuto cumpagn... doi palanchi done par sguardal! Ag n'è niuna ch'as voia tor sto sfizi... par doi palanchi...?	MATTO	BUFFONE inamoróse egnít Fiól[18] altér
Bon, l'è dì de festa incoe... am voi *riunarme*...[3] vegn chi te(i)[4], ch'at ol fagarò vidè a gratis...	ruinarme	(*Nessuna reazione da parte delle Donne*). (*Rivolgendosi a una Donna*)
ohj che smorbia... vegn scià! No perd st'ocasion...		(*La Donna non si muove*).

[2] Nelle Bertani ed in E[97] la didascalia figurava in questa forma: «In scena il matto, soldati e quattro crociatori. Si stende un lenzuolo dietro al quale Gesù viene fatto spogliare».
[3] Trattasi probabilmente di errore di NS[69].
[4] Soppresso in B[73].
[18] Si consideri che ogni qual volta NS[69] presenti la lezione «fiol», E[03] la modifica introducendo la maiuscola. Si è perciò deciso di tralasciare ogni caso simile, fatta eccezione per quest'esempio.

no ti è ti quela, la Madalena tanto inamorusa de lu che no *truan* mantin ni salvieta par sugarghe i pie ti *glià sugad* con i *to* cavei? Bon peg par vui... che ades, par lege, a duarem cuarcial coverto in sul pecat... con t'un scusarin c'ol somegiarà a 'na balerina! L'è a l'ordin ol cap di comichi? Tira su ol telun che andarem a incomenzare ol spectacol:	truand g' li ha	(*L'osserva con più attenzione*) gh'l'ha sügàdi tòi (*Non riceve risposta alcuna*)
scena prema: ol fiol de Deo gran cavajer cont la corona ol monta a cavalo... un bel cavalot de legn par andà a torneo in giostra. E, par fa che n'ol borla in tera, a l'inciodarem sora la sela... man e pie!		(*Verso l'esterno*) (*Viene sollevato il drappo dietro il quale si trova il Cristo*). Cristo viene disteso sulla croce.
- Mochela de fa ol paiaso e egn chi a dag na man… tacheghe na corda ai pols v'un par part c'ol se slonga de polito... ma laseme sgumbrat e palme - ch'as poda filzaghe i ciodi. Mi ag picarò in questa de drita... e...	CAPO *DEI CROCIATORI*	INCHIOVATORE
- E mi in 'st'oltra... *butume* un ciodo che ol martel a gl'ho del me.	*I CROCIATORE* Büteme	PRIMO INCHIOVATORE
- Ohi che ciodasc! A scumeti che in sete martelade ol pichi dentar tuto?	*II CROCIATORE*	
- E mi *an farò* in sese... at voi scumet?	*I CROCIATORE*	SECONDO INCHIOVATORE ol fagarò
- D'acordi... forza, slarghive vui doi che ag' metum le ale a st'angiuloto ch'al g'abia a volar me l'Icaro in d'ol ziel.	*II CROCIATORE*	CAPO INCHIOVATORE[19] (*Pausa*).
- *Trajet* insema... *insema o* dit... a m' lo stravachi' pian c'ol dev restà in d'ol mez d'la sela... ol cavaier un poc pusè a mi... bon ag son al segn... *propi* in d'ol *boegio*.	*III CROCIATORE* Trajem ho	Insémbia impròpi bogio! (*Indica il foro di abbrivio già approntato nella tavola*).

[19] B[73], B[74], B[77], E[97] II CROCIATORE

Mi no agh son miga, hait fait i *boegi* trop destanti... rusa ti'... forza... te magnà la furmagela a sto mesdì? Sforza!	*II CROCIATORE*	SECONDO INCHIOVATORE bogi
- Sì, sforza va a fornì che ag sciuncarem i ligaduri de e spale e d'li gumbet.	*I CROCIATORE*	PRIMO INCHIOVATORE
- Ti no te casciare, che no e miga toe le ligadure... Rusa! Eh... eh sforza!	*III CROCIATORE*	CAPO INCHIOVATORE
(***Lamento* di Gesù contrappunto lamentoso delle *donne***)[5]		Gemito di Gesù sottolineato dal Donne.
- Ohj, hait sentit ol scepp!?	*I CROCIATORE*	PRIMO INCHIOVATORE
- Sì, no l'è stait bel... a l'è un scioch *col* me fa sgrignì i osi... de contra, ol s'è giusta slangad de misura... ades ag sont anc mi sora al *boegio*.	*II CROCIATORE*	SECONDO INCHIOVATORE ch'ol bogio.
- Bon, tegnit in tir la corda; e ti valza ol martel che a partisum *insembia*.	*I CROCIATORE*	CAPO INCHIOVATORE (*rivolgendosi ad altri Soldati*) vui insémbio.
- Stag *atengo* a *mica* picarte i didi!	*II CROCIATORE* atento	SECONDO INCHIOVATORE no'
(***risata degli altri***)[6]		Sghignazzata generale.
- Slarga sto sciampim che no te fag galitigo at seguri! ...oh ti varda sta man come la g'ha impruntat ol rigo de la vita... a l'è un segn tant longo che ol parese *eghe* ol destin de campar acmo' sinquantani almanco sto cavajer! Vag a crederghe a le bagole de e strolighe a ti!	*III CROCIATORE*	PRIMO INCHIOVATORE (*a Cristo*) a gh'ha
Stopa sta lengua e valza ol martel...	*II CROCIATORE*	SECONDO INCHIOVATORE
- Sont prunt a mi.	*I CROCIATORE*	PRIMO INCHIOVATORE
- Daighe alora...	*III CROCIATORE*	CAPO INCHIOVATORE
Daaighee d'ol prem bot... (**tonfo**) ohioa ohh!		(*Dà l'ordine alzando la voce*)

[5] La didascalia viene trasposta in tondo e senza parentesi da E[97].
[6] La didascalia viene trasposta in tondo e senza parentesi da E[97].

che a sbusa i palmi! (***Contrappunto dell'urlo di Cristo***) Ohoo ol tremba da part tut. Sti calmi. Daaghee d'ol segund bot... ohaoioaohh! a slargà i osi! Ohoo ag spuda ol sangu a gnochi Daaighee *d'ol* terzo boto ohaoioaohh sto ciod t'ha sverzenat Ohoo, che e done no ti g'ha *dimai* forzat *Ol quartoloo* t'ol regala i soldat Ohoo oiaohh che ti ghait dit de no masare Ohioaiohoo e i nemisi *come* fradeli i dovaria amare Ol *quintodoo* t'ol manda i vescovi d' la senagoga Ohioaiho che ti g'hait dit che i sont falzi e malarbeti Ohioo che i toi vescovi *a saran* tuti umili e povareti Ol sestoo l'è ol regalo de i segnori Ohioo che ti g'hait dit che no anderan in zielo Ohioo e ti g'ha fait *l'egsempio d'ol* camelo Ol Setemooo t'ol pica i 'mpostori Ohioo che ti g'hait che no ol cunta nagot sé i prega Ohioo che i è boni a fregar i mincioni in tera ma ol *segnor* quel no 'l se frega! - *Ahit* venciud me... at duaret pagam de bevar... recordes. - Ag bevaremo a la santità do sto cavagier e a la soa sfortuna! Come av trouvit majstà? Av sentit ben saldo in di mani, sto destrer? Bon, alora adeso andaremo in giostra... sanza lanza e sanza scudo! - G'hait slazade le corde dai polzi? Bravi i me baroni... strenzèghe ben sarada sta coreza	CAPO *DEI CROCIATORI* El quarto quinto i sarà l'exemplo del Segnor *I CROCIATORE* Hait *II CROCIATORE* CAPO *DEI CROCIATORI*	Urlo di Cristo. BUFFONE Ghe INCHIOVATORE *a contrappunto* (*Impartendo l'ordine*) ol gímai bòto me' PRIMO INCHIOVATORE BUFFONE (*Al Cristo*) INCHIOVATORE

intorna a e spale che nol debia borlaghe a doso in d'ol tirarlo in pie sto campion! Daspò, na volta inciodad i pie a gla *toiaremo...*		(*gli Inchiovatori avvolgono il petto di Cristo affrancandolo torno-torno alla croce*)
- Gni' chi *toeti*... spueve in ti mani che a *ghem* de ndrisar l'arbor de la cucagna! Vialter gni inanze co e corde e fele pasar de soravia a la traversa de tranzet... Vegn scià anca ti Matazon monta in cö a la scala pront a tegnil.	*II CROCIATORE* gh'em	caverèm... SECONDO INCHIOVATORE tüti...
MATTAZZONE - Me dispiase ma mi no podi aidarve... che n'ol me gha fait nagot a mi quelo... O Balengo... ma nemanco a nojaltri ol ne ga fait nagot... a l'em giusta incrusat par *pasatem*, aha ha e a[7] g'han dait de giunta *dese* palanche a testa par ol desturbo... *diaghe*... daghe una man che apres at fem l'onur de giugarghe na partida a dadi cun ti...	MATTO *II CROCIATORE*	SECONDO INCHIOVATORE pasatémp! (*Ride sgangherato*) Ah, ah... e diése
MATTAZONE[8] - Ah bon se a l'è par 'na partida no me tiri miga *in dre?* ...sont già su la scala... varda... a podì scomenzà! Brao! Sem a l'orden *toti...?* n'dem alora... ruzem *in sema* me aricomandi... un *strep* longo a la volta: av dag ol temp:	dài MATTO *in dre!*	<u>indré!</u>
Ohj izaremo Ehiee sto penon de nave ohhoo par fag de drapo ohhoo gh'em tacad un mato ohoho Ohj izaremo Eheee Sto palon de festa ohoho cucagna grosa ohoho Gesù Cristo in cofa ohoho Ohi che cucagna Ahaaa che la sbusa ol *cielo* ohoho ag piove *sangue* ohoho	*I CROCIATORE*	CAPO INCHIOVATORE tüti? inséмbio strap ziélo

[7] Soppresso in B[73].

[8] Probabilmente si tratta di una variante erroneamente scempia del personaggio denominato precedentemente «MATTAZZONE».

patre nostro ol plange ohoho		sangu...
		Patre
Legriv legrive Eheee		
Ch'em trovat chelo bravo ohoho		
c'ol se fat sciavo ohoho		
par vestirghe da novo ohoho		
Loeu al' è asè ...me par che		(*Alla maniera dei cavallanti*)
ol stevia ben franco... Bon... alora tra foera i		(*La croce è stata issata*)
dadi che fem sta ziogada.		(*al Matto*)
(***Il matto giocando***		
ai dadi e *a* tarocchi *ha vinto*		I Giocatori mimano velocemente di giocare varie e
la tunica di Cristo *e* le paghe *dei «crociatori»*)[9]		concitate partite ai : il Matto vince
		degli «Inchiovatori».
MATTO - Oh se vorsit *toti* indrèe i *vostr* palanchi, mi		
a ve i lasi de voluntera, cumpres la culana i *uregiti*,		tüti
l'anelo... e varda ag tachi ancmo quest.	vost	uregít,
		(*Aggiunge un*
CROCIATORE - E par tuta sta roba cus te vorareset		*braccialetto*).
in scambi?		PRIMO INCHIOVATORE
MATTO - Quel là...	*I*	
II CROCIATORE - Ol Cristo?		(*Indica il Cristo*).
MATTO Si voeri che m'ol lasì stacal via de la crose.		SECONDO INCHIOVATORE
CAPO *DEI CROCIATORI* - Bon pecia c'ol meura e a		
le tô...		INCHIOVATORE
MATTO - No, mi ol voeri ades che l'è ancmò vivo.		
II CROCIATORE - Oh mat de tuti i mati... at voreset	l'è	
che de contra a *gabium* de sfurni inciodat tuti nunc e		PRIMO INCHIOVATORE
quatar al so rempiaz?	*I* voreste	
MATTO No, no averghe pagura, che no av capitarà	g'habium	
nagota a vui: abastarà che ag picum su un'olter al so		
post... vun de la sua taja(mesura)[10] e at vedaret che no		

[9] Nelle Bertani ed in E[97] la didascalia figurava in questa forma: «In scena il matto, soldati e quattro crociatori. Si stende un lenzuolo dietro al quale Gesù viene fatto spogliare».
[10] Soppresso in B[73].

s'incorgerà niun *dol* scambi... che intanto su la crose a se insomegen tuti.	d'ol	
CAPO Quest l'è anco vera... inscurtegat in sta manera poe... che ol par un pess in gratiroela.	*I CROCIATORE*	PRIMO INCHIOVATORE
I CROCIATORE - Ol sarà vera, ma mi no ghe stago, e poe, chi ti g'avariat in ment de tacaghe d'ol rempiaz...	CAPO *DEI CROCIATORI*	INCHIOVATORE
MATTO - Ol Giuda!		
CAPO - Ol Giuda? Quel...	*DEI CROCIATORI*	INCHIOVATORE Ol Giuda? Quèl...
MATTO - Sì, quel so apostul traditor che ol s'è impicat pandut par disperaziun al figo de drio (drè)[11] a la sces, sinquanta pas de *chilo*.	pendüt	
CAPO - *Mueves* de corsa andem a spujal[12] (sbiutal)[13] che ol g'avarà ancmo' in sacocia i trenta denari d'ol servisi...	chì. *DEI CROCIATORI*	INCHIOVATORE Moves
MATTO - No, no stit a disturbav... che intant quei i ha butad via de subet in mez a un rosc de spin.		
CAPO - Me fait a savel ti...?		INCHIOVATORE
MATTO - Ol sago, imparché i g'ho catat mi quei dinari... vun par vun... vardì chi che brasi sgurbiat che am sunt cunsciat...	*DEI CROCIATORI*	
CAPO - No m'interesa i brazi... faghe vedée sti dinari...	*DEI CROCIATORI*	INCHIOVATORE (*Matazzone mostra i denari*).
Ohi ohi è tuti d'arzenti... va beli... me i pesa... e i sona...		
MATTO - Bon, tegnivei, i è i voster anca queli... see gnit d'acordi d'ol scambi... Par mi... mi ag sont d'acordi...		
Anca nujartri...		INCHIOVATORE
MATTO - Bon, alora andit de prescia a torve ol Giuda impicat pendut, che mi ag pensi a tirà de baso ol Crist...	CAPO *DEI CROCIATORI*[17]	
		PRIMO INCHIOVATORE zenturión

[11] Soppresso in B[73].
[12] Soppresso in B[73].
[13] Le parentesi vengono soppresse in B[73].
[17] Da considerarsi chiaramente un errore di NS[69] la mancata indicazione del personaggio.

III CROCIATORE[14] - E se ariva ol *Zenturion* e at cata in *d'ol mez*[15] d'ol scrusamento...? MATTO - Ag dirò che a l'è stat una penzada de mi... che poe sont un mato... E che vui non gh'avet colpa niuna... ma no stit chi a perd ol tempo... andit... CAPO - Sì, sì... andem... e a sperem che no ghe porten rogna sti trenta dinari.	*DEI CROCIATORI*	INCHIOVATORE I Soldati escono di scena.
MATTO - Bon, a l'è fada... ohi me par gnanca vera... sunt inscì cuntento... Gesù, tegn dur... che a l'è rivad ol salvament... toi e tenaie... *ecoe*. Ti no l'avareset gimai dit ah Gesù che ol sarese gniud a salvarte impropri un mato... ah ah... pecia che imprima at ligarò con sta coreza... ag fagarò in un mument... no eghe pagura che no te fagarò mall, at fagarò gnir giò dolze me na sposa e poe at cargarò in le spale... che a mi a sont fort me un *boe*... e via de *valuda*... at porterò giò al fium... che li a g'ho un barchet e cont quater paladi ol traversum *ol fium*... e prima che vegna ciaro... as truerem beli me ol *zol* a *casa* d'un me amiso stregon c'ol te medegarà e at fagarà guarì... in tri die... No ti voret? No ti voret ol stregon...? Bon, andarem da ol medego onguentari... co a l'è a un me amigo fidat anca quelo de mi. Ne manco quelo? *Ste* voeret alora... Nagot... no at voeret miga che at sciodi? Ho capit... at g'hait la convinziun che con sti *boeci* in di mani e in di pie tut'inscincà 'ndi ligadur me t'han cunsciat no ti serà pi' capaz de andà intorna, ni de imbucat de par *zol*. No ti vol star al mundo a dipend da i olter me un disgraziad? G'ho *indivinat?* No l'è nemanco par quelo? O sacrabiot... e par qual razon donca? P'ol sacrifizi? *ste* diset cos'è? Ol	vulada Se te indovinat? Se te	ècole... sü bo... sol ca' (*Pausa*) (*Pausa*) boci ti. (*Pausa*) Còssa quèrci

[14] In B[74], B[77] ed E[97] viene cambiato in «I CROCIATORE».
[15] Soppresso in B[73].

salvamento? La redenzion... *cos* te straparlet cosa?... O poveraz... asfido mi... at ghait la fever... sent me te bujet... Bon, ma ades at tiri giò, at *quarci* ben con la tonega... chi perdonam se am permeti, ma at set un bel teston... a vores miga es sarvat? At voeret propi murir su ste trave?... sì...? Par ol salvament di omeni... Oh questa a l'è de no credarghe... e poe a i disen che ol mato a son mi... ma ti am bati de mila pertighe a vantagio... caro ol me fiol *Gesù*... E mi che a sont stait a scanam a ziogar a e carte tuta la note par poe averghe sta gran bela satisfazion... Ma sacragnon... ti at set ol fiol de Deo no?... mi al cognosi ben... fam la corezion se a sgaro... ben, donca d'ol mument che ti è Deo t'ol savaret ben ol resultat che ol gavarà daspò sto to sacrifizi de crepare incrusat... Mi no son deo e nemanco profeta... ma *m'la* cuntad la smortina sta note... in fra i *lagrem* me ol gnirà a furnì. In prima at fagarano gnir tuto indurat... tuto d'oro... dal cô fino ai piè, daspò sti ciodi de fero i tei fagarano tuti d'arzento, i lagrem egnarano tocheti sluzenti de diamante, ol sangu che at gota de par tuto ol sciambierano cont una sfilza de rubini sbarluscenti, e tuto quest a ti, che t'hait sgulat a parlag d' la povertà. De giunta sta tua croze dulurusa a la picheran in da par tuto: sora ai scudi, su e bandere de guera... su e spade a copar zente me i fudes videli... a copare parfin in d'ol nome de ti... ti, che t'hait criat che a semo toti fradeli... che a no se deve masare. Ti ghait ut un Giuda giamò? Bon, ti n'agarà tanti me furmighe de Giuda a *trjarte* e a duvrarte par impagnutà i cojoni! Dam a tra... no val la pena... Eh? No saran tuti trajuri? Bon fam inqualche nom? Franzesco ol beat... e poe ol Nicola... *San Michel* taja mantel... Domenich... Catarina e Clara ...e *poe*... d'acordo... metemeg anca questi... ma i saran semper quater gat in cunfrunta al numer di malnat... e anco quei quater gatt i troveran n'altra voelta compagni	m'l'ha traírte	(*Pausa*) Jesus! làgreme (*Pausa*) san Martino po... se i t'han a (*Pausa*).

che han fait *un* ti dopo che i g'havaran schisciadi de vivi. Ripet scusa che questa no l'a gho capida...: Anca se an fudese vun zol... si anca un omo dumà in tuta la tera degn d'es salvad imparchè ol è un giusto ol to sacrifizi n'ol sarà *stait* fait par nagot... Oh no... no alora no g'hè piu' speranza at *zet* impropi ol cap di mat... at set un manicomi integro... La *zola* voelta che ti me g'ha piazudo Jesus l'è stait la voelta *che* set rivat in gesa che i fasevan mercat e *te* scomenzà a sfruntà tuti *col bastun. Ohi che bel ved... quel l'era ol to mestè... Miga ol crepà in crose ol salvamento... Oh segnor segnor... am vegn de piang... a no crederghe... a piangi d'inrabit...* *Ohi matazon... disgraziat... No tl'hait ancmò tirà a baso a quel? ste fait cos'è infina adeso... a t'hait dormit?* *No che no gho dormit... g'ho ut dumà un ripenzament... A no vojo sciodarlo plu sto Cristo... a l'è mejor ch'ol resta in crose...* *Oh bravo e magara adeso at vorareste indrio tuta la cavagna di ori e di dinari... ohi che furbaso! ti g'ha mandadi a fare i fachini a torte sto Giuda impicat soiamente par farte na ridada? No caro matazon... se ti voi indrio la tua roba... at la duaret venzer de novo a i Tarochi... Justa... a sta zola condizion.* *No, mi no gho voia de ziogar... tegneve 'mpure tuto(teut)*[16]*... dinari ori oregini che mi no ziogarò gimai plu in sta vita... Ho vinzut par la prema volta(voelta) sta note(nocc)... e me g'ha bastat... Anco par un omo zol col sebia degno ol val la pena de morir in croze... o se l'è mato... l'è mato... ol fiol de Deo! Picà, picà... tuti (teocc) l'era ol to mestè, tuti quei che*	*CAPO DEI CROCIATORI* *MATTO* *CAPO DEI CROCIATORI* *MATTO*	stàito sèt sola quando a te tüti col bastún. Ohi che bel véd! Quèl 'éra ol to' mestè... Bastonà e piccare at duvevét! Bàtere e bastonà!

[16] Tutte le parole che compaiono tra parentesi, da questo punto sino alla fine del pezzo, sono state soppresse da B[73].

fan ol mercat in gesa...: lader, balos, impustor... e furbacioni: *foera, picà, picà!!*		

Il testo de *I crozadór* è presente in ogni edizione a stampa del *Mistero Buffo*. L'*editio princeps* è NS^{69} ma il pezzo si trova per l'appunto anche in LC, B^{73}, B^{74}, B^{77}, E^{97}, ed E^{03}. Una prima importante questione riguarda il titolo che varia nel corso del tempo. Nelle prime due edizioni il testo è infatti intitolato *La crocefissione* ma B^{73} (e così, a seguire, tutte le edizioni sino ad E^{97}) variano la titolazione in *Gioco del matto sotto la croce*. Giungendo poi ad E^{03}, si può notare un fatto insolito: l'ultima edizione torinese, infatti, riporta nell'indice il titolo *I crozadór* (seguito dalla traduzione tra quadre «inchiovatori»); poco prima del prologo, in prossimità del testo, invece, E^{03} riporta il titolo dell'indice seguito da quello introdotto dalla prima redazione veronese. In prossimità del testo dialettale vero e proprio, infine, troviamo solamente *Gioco del Matto sotto la Croce*. Si tratta di un comportamento "anomalo", nella misura in cui in nessun altro pezzo dell'opera ritroviamo un'oscillazione di questo tipo per quanto concerne la titolazione. Si potrebbe desumere, dunque, che il titolo completo sia quello riportato nell'indice e che il titolo a seguire nelle pagine del testo sia una sorta di "sottotitolo" o completamento del titolo stesso: solo quest'ultimo, però, si riallaccia effettivamente alla tradizione precedente. Ciò che emerge, in linea generale, rispetto alle prime due edizioni, è la volontà di decentrare l'attenzione dalla crocefissione in sé verso il Matto e la relazione che questa figura istituisce con la croce. Capiamo sin da subito che, seppur l'evento narrato sia centrale ed importante, ancora una volta il fulcro dell'intero testo si regge sulle spalle non della storia evangelica, quanto dell'effetto e dell'interpretazione che di essa avrà il Popolo, qui allegoricamente incarnato nel personaggio del Matto.

I crozadór viene presentato da E^{03} in due forme: una "classica", sostanzialmente fedele alla tradizione iniziata con NS^{69} e una seconda, che, come viene dichiarato poco prima del pezzo stesso, rappresenta la versione «per un solo giullare che interpreta tutti i ruoli». Delle differenze sostanziali e drammaturgiche tra queste due versioni, però, parleremo più approfonditamente alla fine del capitolo: al termine dell'analisi della prima tra le due forme, infatti, riporterò in tabella anche questa seconda ed innovativa configurazione del pezzo. Per il momento basti questo dato fondamentale: la fisionomia testuale "tradizionale" presenta un numero assai importante di personaggi (alcuni, come vedremo tra poco, solamente citati, altri effettivamente attanti nella drammaturgia); la seconda, invece, solamente uno: il Matto. Nel corso delle edizioni il nutrito numero dei

personaggi di questo pezzo, però, subisce notevoli e continue modifiche. Riporto di seguito una tabella riassuntiva del fenomeno che successivamente andremo ad analizzare.

	NS^{69}	LC	B^{73}	B^{74}	B^{77}	E^{97}	E^{03}
Evoluzione dei personaggi e delle battute[1]							
Mattazzone[2]	2	2	/	/	/	/	/
Matto	13	13	18	18	18	18	15
Crociatore	1	1	/	/	/	/	/
I Crociatore[3] (Primo Inchiovatore)	10	10	11[4]	12[5]	12	12	10
II Crociatore (Secondo Inchiovatore)	2	2	10	10	10	10	8
III Crociatore	1	1	5	4	4	4	/
Capo dei Crociatori[6] (Capo Inchiovatore)	7	7	14	14	14	14	16
Buffone	/	/	/	/	/	/	3
Cristo[7]	/	/	/	/	/	/	/

[1] I drastici aumenti che si possono riscontrare per le figure di NS^{69} ed LC (I Crociatore, II Crociatore, III Crociatore e Capo dei Crociatori) nel passaggio a B^{73} sono da riferirsi al fatto che moltissime loro battute nelle prime due edizioni erano, come ho spiegato prima, "adespote", unicamente contrassegnate dal segno grafico «-».

[2] Come riportato nella tabella di collazione, il personaggio in una delle sue due battute è denominato, probabilmente per un errore avvenuto in sede tipografica, «Matazone». In tabella ho tenuto conto, per semplicità, della sola forma "corretta".

[3] Si tenga conto che in questo e nei successivi tre ruoli indicati dalla tabella il termine «Crociatore», nella denominazione del personaggio, sarà in E^{03} sostituito da quello di «Inchiovatore».

[4] Come si può notare l'unica battuta appartenente al Crociatore delle prime due edizioni viene accorpata al repertorio del I Crociatore.

[5] L'aumento di un'unità è dovuta al fatto che una battuta che B^{73} attribuiva al III Crociatore viene da B^{74} attribuita al I Crociatore.

[6] Come si può notare dalla tabella di collazione, fatta eccezione per la sua prima battuta, viene denominato poi sempre e semplicemente «Capo». Data l'evidenza della sovrapposizione delle due figure, ho deciso di riportare in questa tabella la sola forma estesa: in collazione, invece, sono rimasto fedele alle diverse forme con le quali il medesimo personaggio viene indicato nel testo.

[7] Tutti i personaggi indicati di seguito, Cristo compreso, in questa tabella sono presentati nell'elenco dei personaggi solamente nel testo di E^{03}. Essi, però, non intervengono mai nel testo.

Quarto inchiovatore	/	/	/	/	/	/	/
Soldati	/	/	/	/	/	/	/
Donne	/	/	/	/	/	/	/
Cadavere di Giuda	/	/	/	/	/	/	/

Il primo evidente cambiamento riguarda la denominazione dei personaggi. Si nota che il termine «crociatore» viene sistematicamente sostituito con il termine «inchiovatore»: termine che, di fatti, viene utilizzato come traduzione del titolo *I crozadór* nell'indice dell'edizione. Un secondo significativo elemento riguarda la presenza di un cospicuo numero di personaggi che, seppur presenti nel testo indirettamente, poiché chiamati in causa in alcune battute, tuttavia non partecipano in alcun modo all'azione del pezzo. Tra loro troviamo le Donne, i Soldati, il cadavere di Giuda (personaggio che, per forza di cose, non partecipa all'azione, e che viene solamente nominato dal Matto prima del proprio lungo monologo), Cristo (del quale vengono riportate alcune risposte nelle battute del Matto) e altri crociatori (ovverosia il «Terzo» e il «Quarto» dei quali E^{03} indica la presenza senza però affidarvi alcun intervento). Il numero delle battute, inoltre, risulta anche dalla tabella abbastanza "mobile" poiché nel corso delle varie edizioni assistiamo a varie "riassegnazioni": battute sostanzialmente simili e che dunque si conservano pressoché inalterate nel tempo, vengono pronunciate da personaggi diversi. Ciò comporta non solo una variazione del repertorio di alcuni personaggi, ma addirittura, come vedremo, la soppressione di alcuni di essi.

In primo luogo è necessario puntualizzare un elemento di grande importanza: per circa un terzo dell'intero pezzo, NS^{69} ed LC riportano delle battute "adespote": il segno grafico «-» compare ben 22 volte, introducendo interventi attribuibili dunque ad alcuni personaggi imprecisati, impegnati l'uno nell'attirare l'attenzione del popolo (e in particolar modo delle Donne) per l'imminente crocefissione di Cristo, tutti gli altri ad effettuarla concretamente. Dal mio punto di vista la strada che inizialmente era stata intrapresa dalle due prime edizioni era quella di rendere l'idea di una situazione di confusione simile al caso del testo de *La resurrezione di Lazzaro*. Si voleva, cioè, rappresentare un'indistinta massa di vocianti alla quale solamente a partire dalla prima

edizione veronese si è data una conformazione più puntuale. Ciò che distingue però i due testi, a mio avviso, è il fatto che se nel testo di Lazzaro (fatta eccezione per il personaggio del guardiano del cimitero, che sembra per l'appunto emergere dalla massa stessa, distinguendosi), l'idea della moltitudine permane sino alla fine del testo (che si chiude, per l'appunto, nella più totale baraonda); in questo, invece, i personaggi assumono poi una connotazione definita. Ciò che B^{73} fa è omogeneizzare le due porzioni testuali, scegliendo, a mio avviso più correttamente, non solo di distinguere semplicemente le battute tra loro, ma di affidarle ai medesimi personaggi che poi si riveleranno protagonisti della vicenda. Ciò favorisce non solo una maggiore comprensione da parte del lettore, ma anche una più coerente costruzione dei personaggi stessi: l'incremento del repertorio dei singoli, infatti, non è un fatto meramente quantitativo, piuttosto un elemento che ne approfondisce tanto il ruolo narrativo, quanto la connotazione psicologica e comportamentale. In B^{73} (e in seguito tutte le edizioni sino ad E^{97}) il primo ruolo viene dunque rivestito dal Matto, il secondo dal Capo dei Crociatori e dai Crociatori stessi. E^{03}, invece, modifica ulteriormente questo nuovo assetto drammaturgico, facendo sì che le prime battute del testo, pronunciate da una figura tutt'altro che amichevole nei confronti di Gesù, siano attribuite, a mio avviso più correttamente, ad un personaggio ulteriore, nuovo: il Buffone. L'intervento dell'ultima edizione torinese, dunque, è assolutamente logico. Il testo si apre in NS^{69} ed LC con una figura "indefinita", ma che, del tutto simile al guardiano del cimitero de *La resurrezione di Lazzaro* ha come unico obiettivo quello di spettacolarizzare un evento oltre che sacro, significativo: se però nel testo di Lazzaro si tratta di un miracolo, in questo caso si tratta di un fatto estremamente doloroso nonché di cruciale importanza non solo per Cristo, quanto, in prospettiva cristiana, per l'intera umanità. Risulta effettivamente più sensato e coerente, quindi, che questa figura venga separata, addirittura si opponga a quella del Matto che, come si può evincere facilmente dalla lettura, non ha un atteggiamento in nulla ostile o dissacratorio nei confronti del figlio di Dio, tutt'altro: cerca, utilizzando i mezzi a sua disposizione (l'inganno e il gioco), di sottrarlo al suo crudele destino. Per quanto concerne gli altri personaggi indefiniti in questa prima parte delle prime due edizioni, E^{03} rispetta l'azione di B^{73}: essi sono evidentemente coloro che si occupano della crocefissione di questo e sono, dunque, i crociatori. Sin da subito notiamo però il cambio del nome: da crociatori divengono inchiovatori, ma non è difficile comprendere che si tratti delle medesime figure. Il gruppo

addetto alla crocefissione di Cristo, però, (seppur prenda la parola solamente ormai quasi nella seconda metà del pezzo) è presente anche nelle prime due edizioni. Insomma: i chiovatori, personaggi fondamentali di questo testo, seppur in maniera diversa, sono ovviamente presenti in ogni redazione. La differenza sta nel loro numero. NS^{69} ed LC vedono agire un generico Crociatore (privo, cioè, di numerazione ma che B^{73} ridefinirà come I Crociatore), il I Crociatore, il II Crociatore, il III Crociatore e il Capo dei Crociatori (nella maggior parte dei casi denominato semplicemente Capo); il tutto per un totale di 5. Le Bertani ed E^{97}, invece, diminuiscono il numero dei crociatori a 4 poiché, come anticipato, il generico Crociatore delle prime due edizioni viene ridenominato I Crociatore, e la sua battuta confluisce dunque nel repertorio di un altro personaggio. E^{03}, infine, diminuisce ulteriormente il numero complessivo dei crociatori, ora Inchiovatori, a 3: il Primo Inchiovatore, il Secondo Inchiovatore e il Capo degli Inchiovatori. Terzo Crociatore e Quarto Crociatore, come ho detto prima, sono indicati nell'elenco dei personaggi ma non possiedono alcuna battuta. In ultima analisi, NS^{69} ed LC fanno riferimento alla figura di Mattazone, che scompare in ogni edizione successiva, a partire da B^{73}, la cui azione viene ereditata in questo caso perfino da E^{03}: la prima edizione veronese riassorbe questo personaggio nella figura del Matto, semplificando, dunque, la comprensione del testo stesso. Effettivamente è comprensibile che tale Mattazone sia di fatto il Matto del lungo monologo finale, poiché sono gli stessi crociatori a definirlo spesso «Matazone» quando si rivolgono a lui. Dal mio punto di vista, però, al fine di non generare alcuna confusione nel lettore, che potrebbe pensare addirittura alla presenza di due "matti" nel pezzo, la scelta di B^{73} è oltre che proficua, opportuna. In sostanza si può affermare che l'evoluzione redazionale delle varie edizioni, particolarmente viva nella tradizione di questo pezzo, permette di istituire la presenza di tre macro-blocchi all'interno dei quali possiamo riscontrare omogeneità strutturale e d'azione: NS^{69} ed LC; le Bertani ed E^{97} e infine E^{03}. L'assetto finale che il testo assume nell'ultima edizione torinese è, a mio avviso, la forma più chiara e compiuta del pezzo, nella quale qualsiasi fraintendimento (soprattutto legato alla confusione dei personaggi e dei loro ruoli all'interno della narrazione) viene definitivamente eliminato. Se già B^{73} inizia ad agire in questo senso è però, a mio avviso, E^{03}, che compie gli interventi più significativi in tal senso, introducendo, prima dell'inizio del pezzo stesso, un elenco di personaggi atto a

render chiaro, io credo, quali fossero tutti i personaggi presenti nel testo: che prendessero concretamente parte all'azione o che, di contro, vi fossero coinvolti solo indirettamente.

Come si può notare in tabella, però, non è solo la denominazione dei personaggi a variare, ma anche il numero delle battute, poiché nel processo di assestamento che il testo vive nel corso delle varie redazioni, anche l'attribuzione degli interventi varia notevolmente. Riporto qui di seguito una tabella al fine di render chiari i movimenti fondamentali avvenuti tra i repertori dei singoli personaggi, nel passaggio dalla tradizione delle Bertani ed E^{97} a quella costituita da E^{03}.

Personaggi di E^{03}	Personaggi di B^{73}, B^{74}, B^{77} ed E^{97} da cui traggono le battute
Buffone (3 battute)	Matto (1), II Crociatore (1), III Crociatore (mezza battuta[8])
Capo Inchiovatore (16 battute)	I Crociatore (2), II Crociatore (1), III Crociatore (2 e mezzo[9]), Capo dei Crociatori (11)[10]
Primo Inchiovatore (10 battute)	I Crociatore (8), III Crociatore (2)[11]
Secondo Inchiovatore (8 battute)	I Crociatore (1), II Crociatore (7)
Matto (15 battute)	Matto (15)

Come si può notare il personaggio del III Crociatore, che nelle edizioni precedenti possedeva rispettivamente 5 battute in B^{73} e 4 in B^{74}, B^{77} ed E^{97}; in E^{03} scompare completamente, suddividendo il proprio repertorio tra le battute del Primo Inchiovatore, del Capo Inchiovatore e del Buffone. Va precisato che, oltre ai fenomeni descritti in questa tabella, che rappresentano in che modo le battute si siano redistribuite nel decisivo passaggio ad E^{03}, sono avvenute anche delle soppressioni. Al termine del pezzo, infatti,

[8] Si precisa che, nel computo totale, la mezza battuta del III Crociatore di B^{73} va conteggiata come 1, poiché nonostante sia la metà di una battuta del precedente personaggio, diventa 1 singola battuta per il Buffone.
[9] Vedasi nota precedente. In questo caso, al posto del Buffone, ci riferiamo al Capo degli Inchiovatori.
[10] Il computo complessivo conduce ad un totale di 17, non 16. L'equivoco si risolve poiché una delle battude del Capo degli Inchiovatori è costituita dalla somma di 1 battuta del II Crociatore e di 1 del III Crociatore, contigue in B^{73}.
[11] Questo conteggio fa riferimento alla sola edizione B^{73}. Se si tiene conto di ciò che avviene a partire da B^{74}, infatti, una battuta appartenente al III Crociatore di B^{73} passa al repertorio del I Crociatore di B^{74}, B^{77} ed E^{97}. Da B^{74} in poi, dunque, il conteggio non sarebbe più quello presente in tabella, ma: I Crociatore (9), III Crociatore (1).

E^{03} sopprime ben 2 battute del Capo dei Crociatori di e 2 del Matto presenti tutte e quattro in ogni altra edizione, fatta eccezione per E^{03}.

Un ultimo aspetto tecnico dell'evoluzione del testo riguarda le didascalie. Da questo punto di vista possiamo notare che questo testo è perfettamente in linea con la tendenza emersa nel corso di ogni altro pezzo del *Mistero Buffo*. Le didascalie devono il loro più significativo aumento all'intervento di E^{03} che, come sempre, è l'edizione che più si preoccupa di avvicinare il testo al lettore, arricchendolo di tutti quei dettagli senza i quali sarebbe impossibile immaginare con precisione i movimenti e i gesti che avvengono sulla scena. Come avviene, in linea di massima, in molti testi dell'opera, le didascalie presenti nell'*editio princeps* si mantengono numericamente invariate per molto tempo: in questo caso, addirittura, sino ad E^{97}. Per le modifiche sostanziali delle stesse, rimando, naturalmente, alla tabella di collazione. Ecco, qui di seguito, una tabella riassuntiva della loro evoluzione.

NS^{69}	LC	B^{73}	B^{74}	B^{77}	E^{97}	E^{03}
Evoluzione delle didascalie						
6	6	6	6	6	6	37[12]

Il testo, dal punto di vista narrativo, può essere suddiviso in due momenti principali. Il primo riguarda l'atto della crocefissione, nel quale un Buffone (che prima di E^{03} era sempre il Matto) invita alcune Donne, tra le quali in particolar modo Maddalena, ad assistere allo spettacolo. La deposizione di Cristo sulla croce viene paragonata, nel corso di questa prima sezione, ironicamente tramite una metafora animalesca: Gesù è un cavaliere e la croce, il suo destriero. Si allude, dunque, alla derisione attuata nei confronti del figlio di Dio che, con la sua corona, monterebbe sul suo «cavalot de legn par andà a torneo in giostra». L'immagine, che il Buffone di E^{03} ricostruisce quasi fosse una scena di teatro, seppur riferita all'episodio evangelico, viene dunque evidentemente risemantizzata e ricollocata nel contesto medievale. Come afferma Fo nel prologo, nelle Passioni, venivano spesso utilizzate delle statue lignee «interamente dipinte». Ecco che,

[12] Molte di queste indicano, nel monologo del Matto, delle «pause». Esse sono funzionali, nella finzione scenica, a fingere l'ascolto che il personaggio attua nei confronti di Cristo. Il figlio di Dio, infatti, non ha vere e proprie battute: i suoi interventi sono indiretti e riportati, in seguito per l'appunto a questi momenti di pausa, dal Matto stesso nel proprio monologo.

dunque, «il Cristo inchiodato presentava braccia, polsi, busto e gambe articolate cosicché si poteva recitare la discesa dalla croce dando l'impressione che Gesù fosse reale». Il cuore della Passione, dunque, quale rappresentazione laica degli eventi evangelici, sta nel rappresentarne i protagonisti tramite l'uso, per l'appunto, di "manichini". Nel *Mistero Buffo* non è però questo il primo momento nel quale l'attore-autore fa riferimento a tale pratica: il primo testo nel quale egli accenna alle statue è la *Strage degli innocenti*, nella quale la Madonna, nella conclusione del testo, veniva rappresentata come un «manichino ligneo» che «veniva fatto scivolare in scena». Oltre che sul piano scenografico, però, è possibile istituire un ulteriore paragone tra questi due testi: i due personaggi della Prima Madre (nella *Strage degli innocenti*) e qui del Matto (alla fine del pezzo) si rivolgono rispettivamente alla Madonna e a Cristo con un lungo monologo. È per questo che, dunque, ciò che viene fittiziamente detto dai manichini viene riportato indirettamente tramite il discorso dei personaggi che interloquiscono con loro. Il dialogo con la statua, per forza di cose, prevede che l'attore che si relazioni con essa, sia talmente abile ed espressivo da non presentare solo il proprio repertorio personale, bensì l'intero dialogo, che poggia dunque interamente sulle sue spalle. Non a caso, come afferma Fo nell'introduzione al pezzo della rappresentazione RAI del 1977, «quest'altra giullarata è la giullarata forse più antica e soprattutto più difficile per me da recitare». Nel testo che analizzeremo nel prossimo capitolo, quello di *Bonifacio VIII*, vedremo il personaggio del papa coinvolto anch'esso in un lungo monologo (proprio come la Prima Madre e il Matto), la conclusione del quale è anch'essa rivolta alla figura di Cristo. Anche in quel caso le parole del figlio di Dio sono intuibili tramite ciò che viene riportato da Bonifacio, nonché dalle risposte che il pontefice pronuncia di rimando. Una differenza strutturale che però differenzia il pezzo da quello che abbiamo analizzato in questo capitolo è il fatto che in quel caso Fo non faccia alcun riferimento all'utilizzo di statue lignee.

In seguito a quest'inizio movimentato, nel quale il Buffone presenta la crocefissione come uno spettacolo degno d'esser visto dal più ampio numero di spettatori possibile, troviamo l'azione dei crocifissori che con vari attrezzi dapprima misurano con attenzione la croce e, in seguito, compiono macabre scommesse su chi, tra loro, avrebbe impiegato il minor numero di colpi di martello per inchiodarvi il morituro Gesù Cristo. Ad ogni colpo, in un ritmo tanto macabro quanto incalzante, il figlio di Dio risponde con urla strazianti: le martellate, però, non sono presentate come semplici e brute esecuzioni,

sembrano portare con sé un significato più profondo. Le sofferenze di Cristo sono, durante la crocefissione, simbolicamente inferte da tutte quelle personalità alle quali egli in vita si è opposto: i vescovi della sinagoga, i soldati, gli impostori e signori. I crocefissori, infatti, ad ogni colpo, nominano ognuna di queste figure come se fossero loro stesse, in prima persona, a volerle infliggere. Insomma: la morte di Gesù si preannuncia primariamente come una raccapricciante vendetta da parte del Potere che, finalmente, tramite i suoi esecutori più scrupolosi (i crociatori), sfoga su di lui, impotente, tutta la sua malvagità e prevaricazione. Questi personaggi sembrano, tra tutti, i più negativi di *Mistero Buffo*, coloro che eseguono il male nella maniera più indifferente: essi non sembrano provare il minimo senso di colpa poiché il loro agire pare essere unicamente sospinto dal denaro. I crocefissori, poi, cercano di coinvolgere il Matto per issare la croce: in cambio gli offrono di giocare una partita a dadi con loro. Ancora una volta, dunque, vediamo la figura del Matto coinvolto da un indistinto gruppo di persone (prima i giocatori della taverna, ora i crocefissori) nella dimensione del gioco. Gioco che, come abbiamo visto nel capitolo precedente, non è una semplice attività ludica, ma si dimostra, a mio avviso, lo strumento tramite il quale il Potere riesce a manipolare, barando, il Popolo minuto, di cui la figura del Matto è per l'appunto allegoria. Ecco che, di fronte al rifiuto del Matto, che per nessuna ragione ha intenzione di collaborare alle sofferenze di un uomo che non ha mai compiuto nulla di male nei suoi confronti, gli uomini decidono di ingannarlo: o almeno, questa volta, credono di poterlo fare. Egli, con astuzia, strumentalizza il gioco fingendo solamente di stare alle loro regole: vince e baratta tutto ciò che ottiene con la possibilità, finalmente, memore di quanto la Morte gli aveva rivelato la notte precedente, di liberare Gesù dal proprio crudele destino. L'immagine del gioco ai piedi della croce, però, ha radici ben profonde, che primariamente fanno riferimento al Vangelo di Giovanni. Fabrizio Bisconti, infatti, afferma:

> Nel succedersi incessante di piccoli e grandi eventi, che si svolgono attorno alla drammatica narrazione della Crocefissione di Gesù, può essere estrapolato il momento in cui i soldati romani si giocano le vesti e la tunica del Cristo. L'episodio, ricordato dai sinottici, è rievocato in maniera dettagliata da Giovanni: «I soldati poi, quando ebbero crocefisso Gesù presero le sue vesti, ne fecero quattro parti - una per ciascun soldato - e la tunica. Ma quella tunica era senza cucitura, tessuta tutta d'un pezzo da cima in fondo. Perciò dissero tra loro: "Non

> stracciamola, ma tiriamo a sorte a chi tocca". Così si compiva la Scrittura, che dice: "Si sono divisi tra loro le mie vesti e sulla mia tunica hanno gettato la sorte"» […]. Tracce iconografiche dell'episodio evangelico sembrano comparire già nella seconda metà del IV secolo, nell'ipogeo romano di via Dino Compagni, scoperto sulla via Latina nel 1955, mentre si costruiva una palazzina […]. Nel programma decorativo, che conta oltre cento unità pittoriche, spunta anche l'episodio di cui stiamo parlando.[13]

Ipogeo è un termine di origine greca e indica per l'appunto una costruzione sotterranea, interamente realizzata dall'uomo. Quello al quale facciamo noi ora riferimento (vedi figura 1), è collocato a Roma ed è una vera e propria catacomba, rinvenuta in una via della capitale durante la costruzione di un nuovo palazzo, nel 1955. L'insieme delle decorazioni in essa presenti, come afferma lo studioso, è costituito da più di un centinaio di unità pittoriche. Padre Antonio Ferrua, presbitero ed epigrafista italiano, fu uno dei primi ad entrare a contatto con la suggestiva costruzione e la descrive così:

> Nella lunetta dell'arcosolio, in un quadro di 110 per 190 centimetri sono rappresentati i soldati che si giocano la tunica di Gesù. In primo piano sono due soldati romani con tunica corta e clamide, scarpe ai piedi e berretto cilindrico in testa: quello di destra tiene le aste di tutti e due; da una parte sono collocati su dei supporti i loro grandi scudi umbonati. In mezzo a loro è lo strumento da gioco: un supporto da cui sorgono due aste con una traversa, attorno alla quale gira un vaso dalla cui stretta bocca escono dei dischetti grandi come monete […].[14]

[13] Fabrizio Bisconti, *Il «gioco» della tunica*, in «L'osservatore romano», 10 aprile 2020. https://www.osservatoreromano.va/it/news/2020-04/il-gioco-della-tunica.html.
[14] *Ibidem*

22 Ipogeo di via Dino Compagni, Roma.

Un ulteriore riferimento figurativo che è opportuno citare è un'altra opera della quale Dario Fo, nel suo libro *Il Mantegna impossibile*, dà una descrizione dettagliata. Mi riferisco alla *Pala* di San Zeno, autentica dimostrazione, afferma l'attore-autore, di come il pittore, da lui definito «maestro», sia capace di organizzare lo spazio. In essa il dramma della crocifissione «si svolge senza grida né rumore, in un silenzio pietrificato, davvero assordante». L'opera, che risale alla seconda metà del XV secolo e si trova nella basilica di San Zeno a Verona, è composta nella sua parte superiore da tre pannelli principali, in quella inferiore, invece, da una predella, suddivisa in tre scomparti. Nella predella centrale ritroviamo il dipinto della *Crocifissione* (vedi figura 2), conservata sino ad oggi, in seguito alle spoliazioni napoleoniche del XVIII secolo, nel *Musée du Louvre* di Parigi. Nel dipinto possiamo scorgere sulla sinistra, ai piedi di uno dei due ladroni, il gruppo delle pie donne che consolano Maria, in preda ad uno svenimento; sulla destra il secondo ladrone, ai piedi del quale sostano due soldati a cavallo e al centro, infine, la croce di Gesù, ai piedi della quale un gruppo di tre soldati (due dotati d'elmo e uno che ne è privo), s'accingono a giocare a dadi su quella che sembra una tonda tavolozza di legno decorata a spicchi gialli e rossi. Un confronto con il testo del *Mistero Buffo* da noi qui analizzato permette di istituire un paragone sostanziale tra le due raffigurazioni alle quali ho fatto riferimento. Nell'ipogeo ritroviamo, sulla base di quanto affermato anche dal Vangelo di

Giovanni e dai sinottici, il gioco come strumento per accaparrarsi le vesti di Cristo. Nel testo Fo fa riferimento al fatto che il Matto, infatti, non solo vince le paghe dei crocifissori ma anche la tunica di Gesù. Questo elemento, però, viene a mancare completamente in Mantegna, dove i tre uomini (che sembrano più semplici soldati, più che veri e propri crocifissori) sembrano giocare per puro divertimento. Un ulteriore elemento che permette di confrontare le due rappresentazioni con *I crozadór*, riguarda il gioco stesso: se nell'ipogeo lo strumento ludico non è altro che «un supporto da cui sorgono due aste con una traversa, attorno alla quale gira un vaso dalla cui stretta bocca escono dei dischetti grandi come monete». Insomma: nulla a che vedere con il gioco dei dadi che, di contro, è presente sia in Fo che nel dipinto del pittore padovano.

23 *Crocifissione* di Andrea Mantegna.

Un elemento che discosta tuttavia il pezzo del *Mistero Buffo* da queste due raffigurazioni è la presenza dei tarocchi: gioco che, come abbiamo visto anche nel capitolo precedente, è stato utilizzato dal personaggio anche nella taverna de *Il Matto e la Morte*. Come ho detto all'inizio del capitolo, però, di questo testo sono presenti in E^{03} due versioni e queste si comportano in maniera opposta nel trattare il momento del gioco. Se nella prima, quella legata alla tradizione che principia in NS^{69}, il Matto vince, potremmo dire, autonomamente, grazie al proprio stile di gioco e alla propria fortuna, nella seconda, «per un solo giullare che interpreta tutti i ruoli», il matto, che all'inizio perde ogni partita, riesce a vincere solamente grazie al sostegno del figlio di Dio. In questa seconda forma de *I crozadór* il personaggio, che contrariamente al pezzo precedente gioca solamente ai tarocchi, chiede un aiuto a Gesù per poter ribaltare la situazione il quale, con un piccolo miracolo, gli consente di vincere ogni altra mano del gioco. Ma, che si tratti dell'una o dell'altra trascrizione, il Matto gioca sempre con il medesimo obiettivo: ottenere la possibilità, una volta barattata la vincita, di liberare Cristo dalla croce. Il più significativo evento della dottrina cristiana, dunque, viene affidato dall'opera di Fo al gioco e, con ancor più sorpresa, alle gesta di un folle. Il destino di Gesù, per un momento, astratto dalla dimensione celeste, risiede nelle mani del Matto che, con forza, si oppone ad ogni disegno divino. In un breve tratto del monologo (e in entrambe le versioni del testo), il personaggio redarguisce Cristo circa l'inutilità del proprio sacrificio: gli uomini, in futuro, ricopriranno, insultandolo, il simbolo della morte sulla croce di ogni raffinatezza e volgare sfarzo. Oro, argento e pietre preziose ricopriranno il corpo del figlio di Dio, oltraggiando non solo l'intera sua vita, dedita a povertà e umiltà; ma oltretutto vituperando il messaggio proprio del sacrificio cristologico stesso. I medesimi oggetti dei quali, insomma, nel capitolo successivo, papa Bonifacio VIII si spoglierà, per poter avvicinarsi a Gesù che ne disprezza appunto la figura, piegato sotto il peso della croce, in processione verso il Golgota. Ma ogni sforzo del matto, però, risulta vano: Cristo è convinto di sacrificarsi comunque per l'umanità, nonostante i più non lo meritino. Con gran stupore dell'interlocutore, che definisce il figlio di Dio non solo un pazzo, ma addirittura «un manicòmi intrégo», proprio per questa, ai suoi occhi, insensata ed ingiustificata filantropia. Come afferma Marisa Pizza, è possibile un ulteriore paragone tra questo e un altro testo del *Mistero Buffo* da noi precedentemente analizzato:

> Questo rimprovero a Cristo ricorda in versione capovolta lo stesso rimprovero di Cristo al contadino in procinto di impiccarsi (in *La nascita del giullare*), ma qui il matto di fronte al categorico rifiuto di Cristo, non riesce a portare a termine l'operazione.[15]

L'opposizione del figlio di Dio, infine, conduce il personaggio ad una condizione di rabbia e repulsione. Egli, in preda al risentimento per l'incomprensibile volontà di Gesù, comincia ad urlare con impeto: i suoi sforzi sono risultati vani e capisce che non vi è alcuna possibilità di salvare il crocifisso. A questo punto la tradizione del testo si scinde in due blocchi: le prime 6 edizioni da un lato ed E^{03}, a sé stante, dall'altro. Se nel primo blocco al lungo monologo del Matto succede un breve dialogo tra questo e il Capo dei Crociatori, di ritorno dal reperimento del cadavere di Giuda (che sarebbe stato destinato, per un accordo stipulato col Matto, a sostituire eventualmente il corpo di Gesù sulla croce); in E^{03}, invece, questo dialogo viene completamente soppresso. L'intento dell'ultima edizione torinese, a mio avviso, è assai simile a quello messo in opera dalla medesima redazione per il testo di *Maria alla Croce* nel quale vengono soppresse le battute finali contenenti lo scambio tra la Madonna e l'Arcangelo Gabriele. Come in quel testo, anche in questo, troviamo la soppressione di un dialogo, con l'obiettivo comune, dal mio punto di vista, di conferire ulteriore centralità alle due figure centrali dei *Testi della Passione*: il Matto e Maria. Entrambi i personaggi si trovano, infatti, ai piedi della croce ed ognuno di loro si atteggia con riluttanza e sofferenza nei confronti dell'ingiusto destino toccato in sorte al figlio di Dio.

Per quanto concerne il prologo, noi ne conosciamo una sola versione: quella riportata da E^{03}. Esso, però, è composto da due sezioni: una più lunga, che ho riportato nella tabella di collazione (e che viene posta prima della prima versione del testo) e una più breve che riporto ora, per completezza, qui di seguito (e che viene utilizzata come introduzione di passaggio alla seconda versione del pezzo).

[15] PIZZA, *Il gesto, la parola, l'azione. Poetica drammaturgia e storia dei monologhi di Dario Fo*, cit., pp. 229-230.

A seguire abbiamo la stessa giullarata del dramma sotto la croce condotta dal matto, che ritorna protagonista assoluto. In poche parole in questa versione ci ritroviamo di nuovo con una scrittura che prevede la presenza di un solo giullare, interprete di tutti i ruoli: dal gruppo degli inchiovatori al matto stesso, salvo il ruolo di Cristo, che troviamo già sulla croce. Come abbiamo già detto, si tratta di una statua lignea policroma disarticolata, identica a quelle impiegate nei Misteri toscani e umbri dal X al XIII secolo e dei quali esistono ancora splendidi esemplari.

Tutto ciò che sulle statue lignee policrome era stato detto nel prologo alla prima delle due versioni deve dunque essere considerato ovviamente valido anche per la seconda versione. Ciò che viene a mancare nella breve introduzione alla seconda trascrizione del pezzo è per l'appunto l'origine storica e culturale della giullarata e dei manichini lignei utilizzati per eseguirla. Ciò che differisce profondamente tra le due premesse, però, riguarda anche la differenza drammaturgica sostanziale tra le due configurazioni testuali: l'una prevede la presenza di più attori; la seconda, di contro, struttura la rappresentazione scenica sull'azione e la parola di un unico personaggio «che interpreta tutti i ruoli». Un ultimo elemento, davvero importante, riguarda la datazione di queste due introduzioni le quali, come abbiamo visto, vengono per la prima volta stampate in un'edizione del *Mistero Buffo* solo nel 2003. Nel primo dei due prologhi Fo ci dà un'importante indicazione temporale: nel medesimo anno in cui l'introduzione viene scritta, infatti sarebbe stata allestita, a Pisa, «una mostra di statue lignee del XII e XIII secolo, raffiguranti santi a grandezza naturale che agiscono intorno alla croce […]». Ed effettivamente, come riportato negli archivi nel sito ufficiale della provincia della città toscana[16], una mostra di statue lignee sarebbe avvenuta nel novembre del 2000: data che, dunque, costituirebbe il *post quem* per quest'introduzione. Un'ultima caratteristica fondamentale, legata alla sostanza della seconda versione di E[03] de *I crozadór* riguarda il momento in cui la narrazione principia: se nella versione tradizionale prima avviene la crocefissione e successivamente il momento del gioco tra i crocifissori e il Matto (seguito, poi, dal dialogo di questo con Gesù), la versione per un solo giullare, di contro, inizia dal momento stesso del gioco. Ciò che è curioso è che nella trasmissione che dell'opera è

[16] https://archivio.provincia.pisa.it/it/provincia/4911/Scultura-lignea-pisana-percorsi-nel-territorio-tra-Medioevo-e-Rinascimento.html.

stata fatta dalla RAI nel 1977, Fo porta nel teleschermo non la prima, bensì la seconda versione del testo. Precisa, inoltre, Marisa Pizza:

> Nella rappresentazione, sia al Teatro Tenda che nella registrazione Rai, notiamo tagli e modifiche a cominciare dall'inizio. Infatti il brano si apre al momento del gioco tra crocefissori e matto […].

La rappresentazione dell'opera svoltasi al Teatro Tenda risale al 13 maggio del 1976: si parla, dunque, di un periodo di circa un anno antecedente rispetto alla messa in onda che del *Mistero Buffo* è stata compiuta dal primo canale della televisione italiana. Ciò ci fa capire che questa seconda versione non sia stata preparata appositamente per l'evento televisivo, ma che fosse in realtà la forma che Fo privilegiava almeno sin dal 1976. Possiamo a mio avviso dedurre, quindi, che la seconda versione sia quella che più rispetta la tradizione del testo dal punto di vista spettacolare; mentre le indicazioni fornite dall'attore-autore nel prologo riportato in collazione, fanno pensare che la struttura della prima versione si rifaccia alla forma con la quale tale crocefissione, con ogni probabilità, veniva rappresentata nel lasso temporale compreso tra il XII e il XIII a cui Fo riconduce l'origine del testo. Come commenta Fo, infatti, si ha l'impressione che in quel periodo storico «l'azione di inchiodare poveri cristi fosse ben conosciuta e ancora in auge.» Dal mio punto di vista, però, la versione che l'attore-autore pare aver sempre preferito portare sul palcoscenico è la seconda. Non possiamo escludere che la prima, concretamente, sia stata effettivamente portata sulla scena: come abbiamo visto nel primo capitolo della tesi, infatti, Fo nella genesi del suo *Mistero Buffo*, passa da alcune versioni "dialogate" dei propri testi alle forme "monologanti", più tipiche della tradizione giullaresca. Essa è infatti quella che, tra le due, non solo conferisce maggior spazio alle modalità attoriali caratteristiche del premio Nobel ma che rispetta di più sul piano realizzativo-scenico l'essenza stessa delle giullarate: un testo, per l'appunto, narrato da un unico attore che si addossava la responsabilità di rappresentare i ruoli di tutti i personaggi presenti nella narrazione. La studiosa precisa inoltre che:

> Il gioco con i crocefissori, nella versione trascritta, riportata in Einaudi 1977, è risolto in una didascalia: «Il matto giocando a dadi e a tarocchi ha vinto la tunica di Cristo e le paghe dei crociatori». Nella rappresentazione (come risulta su disco, nonché dal video della Rai) è

un gioco a carte reso da un *grammelot* di suoni e parole orientative in un ritmo frenetico.[17]

Per maggior completezza, e per permettere al lettore di constatare con mano quanto analizzato sinora, riporto qui di seguito una tabella contenente anche questa seconda versione.

Gioco del Matto sotto la Croce.
Versione per un solo giullare che interpreta tutti i ruoli.

Il giullare nei panni del Matto sta accovacciato e mima di battere le carte su un tavolo.

MATTO Rèi, còppe, bagàtt, fémena sul cavàl! Gh'ho perdü! (*Fa il gesto di raccogliere altre carte distribuite da uno dei giocatori*) Carètto, dòi fradèli, sinco de bastón e sèro co' l'imperadór. Ho perdü 'n'altra volta! Pago, pago, cata i tòi dané... tégne! No' gh'ho vinciú nagòta. (*Mima di levarsi in piedi e di spostarsi verso destra dove sta il crocifisso col Cristo-persona. Rivolto ai compagni di gioco*) Scüsé... no, no, ste' lí... specième... végni indré sübit! (*Leva lo sguardo in alto come parlasse a Gesù sulla croce*) Jesus, perdona se végno a sulzegàrte i cojón... Ol sàbie bén che no' è bòna creanza de 'egnír a sgrapignàr i beati cojómbari a ün che gh'ha già de sòe rogne in sü la cróse... inciudàt per giónta! Ma mi vègne a dimandàrte un plasér che ti me dovrèssi fare: Jesus, mi sont ün che gh'ha gimài guadagnàt a un ziògo, gh'ho mai vinciüt 'na fiàta... che in sempitèrna me sont scontrà co' 'sti malnati trufadór che sfolzína al ziògo 'me mercanti de patàche de piombo doràt. Come se impastrücca coi carti, t'ol sèt... tòi védet, tòi védet ti... (*Lo richiama perché il Cristo guarda da un'altra parte*) Jesus son chi... in dóa te vàrdet? (*Il Cristo volge con fatica il capo verso di lui. È risaputo che tutte le statue sceniche hanno la possibilità di essere agite per mezzo di fili che vengono azionati dalle quinte o dal soppalco. Con tono e gesti di supplica*) Jesus, féite bòn, séa zentíl co' mi, dame el meravegióso plasér de farme vínzer 'na volta almànco. (*Batte leggermente sul palo della croce come a incitare Cristo*) Jesus fa' un segno! Oh sí, d'acòrdo, co' le man inciodàe l'è un po' difízil... (*Cambia tono*) Cul'ögio... schíscia l'ögio! A te l'hàit schisciàt? Falo 'na volta anc mó (*Esultante*) At l'è schisciàt! Ma belèssa mia! A vegnaría sü a 'mbrasàrte, varda! De bòn te me fèt vínzer, eh... no' farme schèrso, va ca te blasfémi... Testimòni to' Pare che te me l'hai dito! Varda che saría pròpi 'na carugnàda de v'ès sü la cróse e farme ün schèrso prima de crepàr... A saría ün schèrso da prévete! Ah, bòn... a vago a ziogàr, Jesus. (*Come parlando agli altri giocatori*) Atensiún... torno al giògo! Féve in là! (*Poi, quasi in grammelot, riprende come all'inizio a indicare velocissimo il segno di ogni carta che va gettando sul tavolo*) El fante co' la mata, el cavàlo sü la reína:

[17] PIZZA, *Il gesto, la parola, l'azione*, *Poetica, drammaturgia e storia dei monologhi di Dario Fo* cit., p. 230.

l'è me! (*Fa il gesto di raccogliere la vincita*) Ti la lüna, lü la papèssa, mi el demòni: l'è me! (*Rivolto a Cristo*) Orco Jesus che fòrsa che te sèt! (*Riprende il gioco*) Recumíncium. Rèj de bastón, vérzen col cavrón, tremamòto col testón: l'è me! (*Sempre rivolto a Gesù*) Esageràt! Sinque de fila! (*Agli altri giocatori*) A giughít plü ? A ghit plü de denàr ?... Ve i do mi i danàr. A ghe li ho chi de arzénto, tegné, tegné, tegné! (*Fa il gesto di gettare delle monete sul tavolo*) L'è arzénto! No' li gh'ho rubàt. I éra del Ziúda che li gh'ha bütàt in di rovi... son 'ndàit a sgarbelàrme dapartüto per catài. Tegní, tegní voiàltri che tanto el Žiúda l'è là in funda impicào. (*Finge l'ascolto*) De segura de contro vòj quaicòssa de vui. Fasémo uno stciambio, Vui me darít quèlo (*indica il Cristo*), el permèso de tirarlo ziò e purtàrlo via cunt mi. Sí, Jesus Cristo! Par mi!... No, no' de mort, al mort ol tégnet ti. Ancora vivo ol vòj!, come l'è adèss... ch'ol respira! (*Ride felice*) Ah! Ah! Te me lo làsset? No' gh'hai pagüra! Ol so bén che se 'riva ol centurión e ol descòvre la cróse vòda ol ve impatàca v'ün per v'ün, ün ciòdo de chi, ün ciòdo de là, un pie sü l'óltro (*mima di dare martellate*) PAM!, PAM! Sàvio, sàvio... ma mi ve fago proposta de no' svoiàrla la cróse, de mèterghene un altro in replàs... ol Giuda par exémpli! Andí a tórlo ch'ol è sül figo impicàt, andí a torlo... ol porté, lo impataché chi-lòga coi bèi quatro ciudàssi... che tanto nesciúno ol se ne incòrge de lo stciàmbio, son tüti iguàl sü la cróse, tüti poveri cristi i devégne. A ghe stit? Bén fàito! Vaj vaj... No, al Cristo ghe pénsi mi, ol Cristo ol tiri giò mi solo, vàj tranquíl col tégno, me cato 'sta scala. (*Mima di prendere la scala e di appoggiarla alla croce. Il giullare potrà anche servirsi di una scala agibile che andrà ad appoggiare sul braccio della croce*) Jesus, tira in là un po' ol brascín che no' voraría schisciàrtelo. Eco cussí, adèso végno... (*Mima di montare per i pioli, riprendendo felice*) Ah, aha... Jesus... No' te l'avría gimài pensàt che saría stàito un mato a tiràt giò da la cróse, a salvarte. Ti te végnet a salvare i òmeni e un mato ol salva ti! Ah, ah, ah! Che schèrso che ghe fémo. Arívo... No' aver pagüra che mo' te tiro giò come una bèla spusòta dólza e cara... te càrego sü le spale, po at pòrto cont un barchèt co' gh'ha al fiume fino a l'oltra parte de la riviéra. Quando che sèmo rivàiti dólze ol sarà... chè là gh'è un stregón amiso de mi co' gh'ha un unguénto, üno spagnàsso oleoso che come te lo spantéga dapartüto... ti: GNAMM!, te anderà via curéndo 'me 'na légura. Tranquilo Jesus! (*Il Cristo ligneo si agita*). Cos'hai co' 'sti trémbi? To' ghè la febre, parchè te fai co' la testa de no? No' ti vòi?!... No' te vòi che te distàchi da chi-lòga? Par che rasón?... Par plasér repèt, no' hai capít!... Par ol sacrifíssio?... (*Il brano che segue viene recitato a ritmo sostenuto*) Parchè t'sèt vegnü par morire sü la cróse... par ol sacrifízio, par ol salvamento dei òmeni dal pecàt e in stciàmbio ti dèi crepàr inciudàt?! Oh, oh, oh... E ti diset ch'el mato son mè? Mato at sèt tè, bòja! Tè e tòta la tòa famègia... a comenzar del Deo Patre en persona! E l'üselón! Rasa de mati! Ah, bèla truvàita quèsta del sacrifíssio devíno! At sèt còssa faran i prèveti de 'sto to' martirio santo? Tüto d'arzénto i te pitürerà a mascaràr la tòa carna che se marzísse... i te farà i gòte de sànguo coi rubini... tüto d'oro... e le tàvule de legno de 'sta tòa cróse le saràn imprezióse, imparfümàde e la andràn intorno a portar de manéra che tüti i vilàn e i pizzòc, mortificàt, in genögio i se büterà, schisciàdi de la devosiòn ai pie de la cróse e dei prèveti che la mostra in processión: «Vardé ch'ol s'è sacrificào par vui! En ginögio

sacrificheé anca vui! In ginögio pelandróni!» A 'sta manéra i combinerà ol gran spetàcolo del to' patiménto. Bòn salvaménto che te fàit! Slargàt come 'n üsèl te impatacheràn anca sóra li scudi e targhe de guèra... e anco sü le bandére ghe sarà piturà la tòa cróse a lustri colúr (*continua a recitare a ritmo sostenuto*), e te ol sarai sü le spade a copàre, a strasàre, in nome de Deo e sbüsegà le dòne, i òmini e infanti tüti! Sgrosà e scanà in nóm del to' segno! Bèla trufaldeía i combenerà col sacrifíssio tòo!... Còssa? Repéte: no te importa che faga profíto de la tua passíon... basta che ghe sébia un òmo solo, ciàro e beato, che racoísse el tòo ensegnaménto e ne faga santa rasón? E qual sarèse 'sti santi omèni digni? Féme quarche nóm! (*Fa immaginare di ripetere l'elenco detto da Cristo*) Françèsco, bòn, Benedècto, sí, Nigola… d'acòrdi! E aprèso d'avérghe sopportà ògni violénsia e morteficasión a la cérca de tiràr föra de la desperasión i poveràsi schisciàt d'ògni magiór, darghe conforto... come i sont fornít? De vivi sfotüt e spudàd... casiàt a pesciàdi. Jesus, ma còssa è 'gnudo a far tè sü la tèra? Se' dessandúo a insegnàrghe a noàltri che in cróse ghe stémo dal ziórno che sortímo al mondo? A noàltri te vègne a insegnàrghe a stare incuidài in sü la cróse? No, de quèlo no' gh'émo besógn. Scüsa, no' te inrabír, ma de 'ste lesión no' ghe ne émo de besógn... 'N'altra còssa ti dovarèsse insegnàrghe, un exémplio che 'na volta sojaménte t'ho vedúo darghe ai cristiàn... L'è stàito ol ziórno che ti è entràt ne la eglésia e ti gh'ha descovèrto i mercanti sióri co' i vendévan, i comprava, i brigàva co' le mèrzi, ti hai brancàt un bastón e... picàre!, picàre! Cristo, quèst te dovévet insegnàrghe à noàltri: a picàre! Picàre! Picàre! Picàre!

Esce, agitando il braccio nel gesto di bastonare una moltitudine di mercanti, mentre lentamente cala la luce.

In questa seconda versione ci ritroviamo immersi, sin dall'inizio, nel vivo del gioco dei tarocchi. La dimensione ludica nella prima versione (e ciò accade in ogni edizione) veniva risolta con il solo utilizzo di una didascalia che la descrivesse brevemente. Come anticipato, infatti, in questa seconda conformazione testuale non è presente alcun riferimento all'utilizzo dei dadi. Un secondo elemento presente solamente in questa seconda forma è la richiesta esplicita che il matto fa, recandosi ai piedi della croce, di ricevere un aiuto da parte di Gesù. Nella prima versione Matazone viene semplicemente descritto nelle didascalie come il vincitore delle varie mani del gioco: qui, invece, parte sconfitto e comincia a vincere solamente "per intervento divino". Il figlio di Dio, compresa la richiesta del folle, gli strizza l'occhio, ripetendo il medesimo gesto d'amichevole assenso che era stato compiuto sempre da lui anche nel testo de *Il Matto e la Morte* e con il quale rispondeva al Matto che lo aveva salutato dalla stanza adiacente alla propria nella locanda. Una metafora, forse, presente in entrambe i testi, che potrebbe

alludere, a mio avviso, ad un effettivo parallelismo di Cristo e la follia: più volte nel *Mistero Buffo* Fo, tramite i propri personaggi, (e in particolar modo il Matto) giudica il sacrificio di Gesù come un gesto ingiustificato e irrazionale. Ed è anche in un minimo gesto come questo che, dal mio punto di vista, Fo vuole riassumere dunque due caratteristiche essenziali del carattere e dell'agire del figlio di Dio: la sua vicinanza agli ultimi ed esclusi da un lato; alla pazzia dall'altro. Entrambe le figure, di fatto, vengono a essere rappresentate dal Matto, al quale, simbolicamente, per l'appunto, Cristo stesso strizza l'occhio. Un ulteriore miracolo, potremmo dire un ultimo, compiuto dalla croce, dal momento in cui il dolore e la sofferenza di Gesù raggiungono il proprio culmine. E nel quale, nonostante tutto, il figlio di Dio non rinuncia a compiere il bene per coloro che vengono a pregarlo. La presenza dei crociatori in questa seconda versione è minima ed essi non intervengono mai direttamente, bensì ne intuiamo la partecipazione e le parole solo tramite ciò che di queste riporta il Matto nel suo lungo monologo. Insomma: la seconda versione rinuncia a rappresentare il momento della crocefissione, e preferisce focalizzarsi sul rapporto tra Matazone e Cristo; relazione che, di fatto, non solo rappresenta uno degli atti simbolici più importanti dei *Testi della Passione*, ma anche dell'intera opera.

III.11 Bonifacio VIII

Il *Bonifacio VIII* è senza alcun dubbio uno dei pezzi più famosi di *Mistero Buffo*. Il protagonista di questa giullarata, come ben si può intuire dal titolo, è il celebre papa trecentesco. L'intero testo è strutturato su un suo lungo monologo: come vedremo, infatti, la presenza degli altri personaggi (i chierici, un frate e Cristo) si può intuire solamente in modo indiretto. Come avviene per la seconda versione de *I crozadór* riportata in Appendice da E^{03} (con il Matto) e per il testo de *La strage degli innocenti* (con la folle madre), anche in questo caso abbiamo un unico personaggio che, dialogando con alcuni personaggi non direttamente recitati dall'attore, ne riporta gli interventi. Questo pezzo è anche uno dei testi nei quali più emerge sì la grande capacità recitativa di Fo ma soprattutto il suo magistrale e studiato utilizzo della gestualità: caratteristica essenziale per ogni pezzo di *Mistero Buffo*, ma in particolar modo in questo, nel quale Fo deve simulare l'utilizzo di molti oggetti. La giullarata principia infatti con il rito della vestizione papale, nel quale Fo simula con estrema precisione non solo la dimensione degli oggetti (quali la corona, i gioielli, i guanti e il mantello) ma anche il loro peso, la loro puntuale interazione fisica con il corpo del papa. Insomma: come afferma Pizza, «la sollecitazione delle potenzialità immaginative e della partecipazione collettiva del pubblico da parte dell'attore è talmente forte che egli riesce a "far vedere" tutto ciò che viene elencato […]».[1] In seguito alla vestizione, nella quale il Papa, cantando, è assistito da alcuni chierici, (dei quali uno, come vedremo, particolarmente "goffo" nell'assistere il pontefice), si procede con l'inizio della processione. Si presenta, a questo punto, un imprevisto: un altro corteo interrompe quello di Bonifacio VIII. Un corteo nel quale l'intero popolo, chierici compresi, viene attirato. A capo di questa folla in cammino troviamo Cristo, appesantito dal peso della croce. S'instaura, a questo punto, un interessante dialogo tra Bonifacio e il figlio di Dio, nel quale possiamo avvertire la grande distanza tra le due figure. Egli, pur spogliatosi di ogni orpello, e offrendosi di aiutare Gesù nel sorreggere la croce viene da questi scacciato con un forte calcio. Ecco che il Papa, che stenta in questo pezzo a celare la propria indole superba e indecorosa, rivestitosi di ogni ornamento, inveisce contro Cristo. Mostrandosi austero e sdegnoso, dunque, si allontana con il proprio seguito, cantando un inno in proprio onore.

[1] PIZZA, *Il gesto, la parola, l'azione. Poetica, drammaturgia e storia dei monologhi di Dario Fo*, cit., p.222.

Bertani 1973[2]	Einaudi 2003
	Bonifacio VIII
	Prologo.
E arriviamo a Bonifacio VIII, il *papa* del tempo di Dante. Dante lo conosceva bene: lo odiava al punto che lo mise all'inferno prima ancora che fosse morto. Un altro che lo odiava, ma in maniera un po' diversa, era il frate francescano Jacopone da Todi, pauperista evangelico, un estremista, diremmo oggi. Era legato a tutto il movimento dei contadini poveri, soprattutto della sua zona, al punto che, in spregio alle leggi di prevaricazione imposte da Bonifacio VIII, che era una bella razza di rapinatore, aveva gridato in un suo canto: «Ah! Bonifax, che come putta hai traìto la Ecclesia!». Ahi Bonifacio, che hai ridotto la Chiesa come una *puttana*!	Papa donna di malaffare!
Bonifacio se la legò al dito: quando finalmente riuscì a mettere le mani su Jacopone, che era fra l'altro uno straordinario uomo di teatro, lo sbatté in galera, seduto, costretto a rimanere in questa posizione (**indica**), mani larghe e piedi legati, per cinque anni, incatenato sulle proprie feci. E si racconta che dopo cinque anni, quando uscì grazie alla sopravvenuta morte del *papa*, questo povero frate, ancora giovanissimo, non riusciva più a camminare: era costretto a trascinarsi in giro piegato in due. Quando, un anno e mezzo dopo, morì, cercarono di stenderlo nella cassa da morto: non ce la facevano, ogni volta che lo stendevano… gnìiìì!, tornava nella posizione originale. Alla fine si sono stufati e lo hanno sepolto seduto.	Papa
Non era comunque il solo ad avere in odio il *papa*: già Gioacchino da Fiore, vissuto ancor prima di *San* Francesco, che può esser considerato un po' il padre di tutti i movimenti ereticali, aveva detto più o meno: «Se vogliamo dare dignità alla *chiesa* di Cristo, dobbiamo distruggere la Chiesa. La grande bestia di Roma, la bestia tremenda di Roma. E per distruggere la Chiesa non ci basta far crollare le mura, i tetti, i campanili: dobbiamo distruggere chi la governa, il Papa, i vescovi, i cardinali». Un po' radicale, come atteggiamento. Fatto sta che il papa del tempo gli mandò subito in visita un centinaio di armati che lo cercarono per le montagne dove viveva, individuarono grazie ad una spia la grotta in cui abitava, ma, loro sfortuna, lo trovarono morto: ancora caldo, ma morto. Era morto due	Papa <u>san</u> Chiesa per[6]

[2] NS[69] *omittit*

[6] L'omissione di B[73] è probabilmente dovuta ad un refuso.

minuti prima che arrivassero: non si sa se per lo spavento d'aver visto i soldati che arrivavano, o perché era un po' carogna e voleva fargli dispetto. Io credo che sia così: Gioacchino da Fiore era un maligno, molto maligno.

Vedi foto n. 15 [3]

Ecco un'immagine di Bonifacio VIII, [4] molto realistica: lo vediamo usare come sedile il frate Segalello da Parma. Segalello da Parma era dell'ordine degli insaccati, così detti perché vestivano di sacco: un altro estremista, tanto per rimanere all'interno del linguaggio di questi giorni,[5] che sentiamo così spesso di *estremismi* di ambo le parti, di opposti estremismi…

L'estremista che fa da sedile, dunque, era di quelli che pretendevano che il *papa* e la *chiesa* fossero poveri, estremamente poveri, che tutto venisse consegnato nelle mani della gente più umile: che «la dignità della *chiesa*, diceva Segalello, si fondasse sulla dignità dei poveri».

Quando tu *chiesa* hai al tuo interno un povero disgraziato che muore di fame, sei una *chiesa* che non può gloriarsi di essere viva. A proposito del soprannome (il popolo lo chiamava Segarello): Segalello era di quelli che predicavano la castità assoluta, e gli derivava evidentemente dal fatto che non lo vedessero mai andare a donne. Ebbene, questo frate dal soprannome quasi da giullare se ne andava in giro a provocare i contadini: «Ehi, voi, ma che fate? Giocate? Ah no! Vangate la terra? Lavorate! E di chi è la terra? Vostra, immagino! No? Non è vostra? Ma come! Voi lavorate la terra e… Ma ne avete un profitto?! Che profitto? Ah… una percentuale così bassa? E come, tutto il resto se lo tiene il padrone? Il padrone di che cosa! Della terra? Ah ah ah! C'è un padrone della terra? Voi credete davvero che sulla Bibbia il tal appezzamento di terra sia assegnato al tal dei tali… Cretini! Deficienti! La terra è vostra: loro se la sono fregata, e poi l'han data da lavorare a voi. La terra è di chi la lavora: chiaro?!».

estremisti

Papa Chiesa

Chiesa

Chiesa

Chiesa

[3] Contrariamente al prologo del *Bonifacio VIII* di Einaudi 2003 (riportato nella colonna di destra), il prologo di B^{73} (qui riportato nella colonna di sinistra) non colloca qui l'immagine, vi fa solamente richiamo con questa dicitura: "Vedi foto n.15". Nelle edizioni Bertani la foto numero 15, assieme ad altre 14 immagini, si trova, infatti, nelle prime pagine del testo.

[4] In questo preciso punto l'edizione E^{97} inserisce il riferimento all'immagine «foto 15»; mutato poi da E^{03} in «immagine n. quindici».

[5] Questo è il punto preciso in cui, nell'edizione Einaudi 1997, veniva posta l'immagine 15. E^{03}, invece, la colloca nella posizione che si può osservare nella pagina successiva.

Immagine 15. «BonifacioVIII». Ricostruzione da un codice trecentesco.[7]

Pensate, nel Medioevo andare in giro a dire certe cose: la terra è di chi la lavora! È da pazzi incoscienti dirlo oggi, figuratevi nel Medioevo! Infatti l'hanno subito preso e messo sul rogo, lui e tutta la sua banda di «insaccati».

Scampò uno solo. Si chiamava fra' Dolcino, e si ritirò dalle sue parti, dalle parti di Vercelli: ma invece di starsene *in* casa *in pace* e in silenzio, visto il rischio che aveva corso, nossignori, andò intorno ancora a provocare i contadini, a fare il giullare. Andava e cominciava: «Ehi contadino!… la terra è tua, tienitela, cretino deficiente, la terra è di chi la lavora… ». E i contadini del *vercellese*, forse per il fatto che lui parlava il dialetto del luogo e lo capivano bene, lo guardavano e dicevano: «Eh eh… che pazzo è quel fra' Dolcino! Però mica dice delle cose sceme! Sai, io quasi quasi la terra me la tengo… No, anzi, la terra la lascio al padrone, io mi tengo il raccolto!» E da quel giorno, ogni volta che arrivavano i «dimandati», li prendevano a sassate. E cominciarono a strappare anche il contratto, che si chiamava «angheria». Sì, il contratto che nel Medioevo univa i contadini al padrone si chiamava «angheria». Allora aveva il solo significato di contratto: poi la gente ha cominciato a capire, e si è arricchito di sfumature: «Ah, un'angheria?...»: cioè, un contratto tra contadino e padrone. Bene, stracciavano questo contratto: ma, sapendo di non poter resistere da soli, si univano, si associavano l'un con l'altro: tutti i contadini della zona. Non

a

[7] Si segnala che la didascalia che accompagna l'immagine in E^{03} è la medesima che accompagna le immagini di Bonifacio VIII sia nelle Bertani sia in E^{97} ma, rispetto a queste, contiene una variante sostanziale: sostituisce la dicitura "Immagine 15" a "Foto 15", presente nelle precedenti edizioni.

solo, ma comprendendo che bisognava allargare l'unione, perché avesse più forza, si univano con gli artigiani minori, con i salariati, che nel Medioevo cominciavano *ad* esistere in gran numero. Fu così che giunsero all'organizzazione di una comunità straordinaria. Fra di loro si chiamavano «comunitardi». Sono i primi comunitardi della storia che conosciamo: come centro di organizzazione, avevano la «credenza». La credenza è oggi in tutta Italia, dalla Sicilia al Veneto, quell'armadio che teniamo in casa per riporvi la roba da mangiare. Il sostantivo deriva evidentemente dal verbo credere: credere in qualcosa. Credenza: credere nella comunità, quindi; e queste forme di comunità avevano cominciato a esistere dal VI secolo. La prima «credenza» di cui abbiamo notizia è la «credenza» nella comunità di Sant'Ambrogio; un armadio enorme, immenso, tutto fatto a stive, con tanti sportelli di legno particolari, nei quali si conservavano i generi alimentari della comunità, il grano dall'umidità, tutto quanto potesse servire alla comunità nei periodi di carestia. Lì a Vercelli, invece, per la divisione dei beni comuni non si aspettava la carestia: si radunava tutto quanto e lo si distribuiva a ciascuno secondo il bisogno. Secondo il bisogno, notare bene, non secondo il lavoro che ciascuno aveva prodotto. Questo modo di autogovernarsi aveva dato molto fastidio ai padroni: soprattutto a quelli che si sentivano «derubati» della terra. Uno in particolare, il conte di Monferrato, organizzò una spedizione punitiva, partì con i suoi sbirri, acchiappò un centinaio di comunitardi e tagliò loro mani e piedi. Era un vezzo di allora: in Bretagna, *200* anni prima, i signori avevano fatto lo stesso con i propri contadini. Mani e piedi tagliati, furono messi a cavalcioni di asini, e spinti verso la città di Vercelli: perché i comunitardi si rendessero conto di quel che capitava ad agire con troppa libertà e «presunzione». Quando i comunitardi videro i propri fratelli ridotti e malconci in questa maniera non si misero a piangere. Partirono la notte stessa ed arrivarono a Novara all'improvviso, entrarono in città e fecero un vero e proprio massacro degli sgherri, dei boia massacratori: non solo, riuscirono a convincere la popolazione a rendersi libera e ad organizzarsi a sua volta in comunità. Con una rapidità incredibile: Oleggio, Pombia, Castelletto Ticino, Arona, tutta la parte a nord del Lago Maggiore, Domodossola, la	duecento

zona verso il Monte Rosa, tutto il Lago *d'Otra*, la Valsesia, Varallo, la Val Mastallone, Ivrea, Biella, Alessandria… insomma, mezza Lombardia e mezzo Piemonte si ribellarono. Non sapendo più dove metter le mani, duchi e conti mandarono a Roma un messo che arrivò urlando al papa: «Aiuto, aiuto… aiutaci tu, per Dio!».	d'Orta[8]
Davanti al per Dio, che può fare il *papa*? «Per la miseria, per Dio, devo aiutarli… ». Per sua fortuna – *per* fortuna dei signori del nord, stava per imbarcarsi a Brindisi la quarta crociata (quella di cui noi non sappiamo niente, perché ci viene passata del tutto sotto silenzio, e per «quarta crociata» ci contrabbandano quella che in realtà fu la quinta). E allora fece dire ai crociati dal messo: «Fermi tutti, scusate, ho sbagliato: gli infedeli non stanno dall'altra parte del mare, stanno lassù, in Lombardia, travestiti da contadini ribelli. Via subito!». A marce forzate ottomila uomini, quasi tutti tedeschi, arrivano in Lombardia, si unirono alle truppe del duca Visconti, dei Modrone, dei Torriani, dei Borromeo, del conte del Monferrato – c'erano anche due nuovi personaggi, i Savoia, che proprio allora cominciavano a farsi strada*:* e diedero luogo a un massacro ferocissimo. Riuscirono a rinchiudere in un monte presso Biella tremila comunitardi, uomini, donne, bambini: in un colpo solo li massacrarono tutti, li bruciarono, li scannarono…	Papa e per
Di questa storia che vi ho così sommariamente raccontato, sui libri di testo in uso nelle scuole non si fa cenno. Ed è giusto, d'altra parte: chi organizza la cultura? Chi decide cosa insegnare? Chi ha l'interesse a non dare certe informazioni? Il padrone, la borghesia. Fin che glielo permetteremo, è naturale che continuino a fare quello che ritengono giusto. Vi immaginate che questi qui, impazziti, si mettano a raccontare che nel *'300*, in Lombardia e in Piemonte, ci fu una vera e propria rivoluzione, durante la quale, nel nome di Cristo, si riuscì a costituire una comunità in cui tutti erano uguali, si volevano bene, non si sfruttavano l'un l'altro? C'è la possibilità che i ragazzini si esaltino e gridino «Viva fra' Dolcino! Abbasso il Papa!». E non si può, pedio, non si può!	Trecento
Esagero, naturalmente, per amore di polemica: perché, per la verità, in qualche libro di testo un po' più avanzato, in qualche scuola di grande tradizione (il Berchet per esempio, la scuola che frequenta mio figlio), la notizia di trova. Magari in una nota a pie' di pagina, che suona così (la cito a memoria): «Fra'	

[8] Si segnala che, probabilmente, si tratta di un refuso originatosi nell'edizione B^{73}, trasmesso poi a E^{97} e infine corretto solamente in E^{03} in «d'Orta».

Dolcino, eretico, nel 1306 fu bruciato vivo insieme alla sua amica». Capito? Così i ragazzi imparano che fra' Dolcino era eretico in quanto aveva un'amica! Eseguo adesso la giullarata di Bonifacio VIII. Inizia con un canto extra-liturgico antichissimo, catalano, esattamente della zona dei Pirenei: durante il canto il *papa* si veste per una cerimonia importante. Va ricordato un vezzo che aveva Bonifacio VIII: quello di far inchiodare per la lingua dei frati, ai portoni dei nobili di certe città. Poiché questi frati pauperisti e legati ai «catari», ad altri movimenti ereticali, avevano la cattiva abitudine di andare in giro a parlar male dei signori: allora il papa li prendeva e *zac*… (**mima l'atto di inchiodare per la lingua**). Non lui personalmente, che anzi aveva orrore del sangue: aveva degli uomini apposta per questo... Non era un accentratore. Un altro episodio che si ricorda di lui, tanto per dare un'idea di che tipo fosse, è l'orgia che organizzò il venerdì santo del 1301. Tra le tante processioni che avevano luogo a Roma quel giorno ce n'era una di «catari», che approfittavano dei canti liturgici per insultare, con battute sottobanco, proprio il papa. Dicevano: «Gesù Cristo era un povero cristo che se ne andava in giro senza neanche il mantello: c'è invece qualcuno che il mantello ce l'ha, e pieno di pietre preziose. C'è qualcuno che se ne sta in cima a un trono tutto d'oro, mentre Cristo camminava a piedi nudi. Cristo, che era Dio, Padreterno, per essere uomo era sceso in terra: c'è qualcuno che non è nemmeno uomo, e fa tanto il padreterno, per essere dio si fa portare in giro su portantine… ». Per la miseria! Bonifacio, che era piuttosto sveglio, pensò: «Vuoi vedere che ce l'hanno con me? Ah sì? E io gli faccio lo sfregio!» Organizzò un'orgia proprio di venerdì santo: chiamò alcune prostitute, alcune signore di buona famiglia, che spesso è la stessa cosa, vescovi e cardinali, e pare che tutti assieme abbiano fatto delle cose proprio turpi e ignobili. Tanto che tutte le corti d'Europa si scandalizzarono, anche quella di Enrico III d'Inghilterra che, secondo i cronisti del tempo, era un re piuttosto grossier. Dicono infatti che, per far divertire i suoi baroni durante i banchetti, spegnesse una candela con un rutto, a tre metri di distanza! Qualcuno aggiunge addirittura - ma io non ci credo – che riuscisse a spegnerle addirittura di carambola, cioè facendo il rutto verso il muro… di sponda… (**mima**) *tac-tac*... È umorismo inglese, di cui non siamo in grado di	Papa ZACK… TACK-TACK…

cogliere tutte le sottigliezze, naturalmente; dobbiamo accontentarci, è come il cricket.	

La Comune[9]	Einaudi 2003
	Bonifacio VIII.
	Giullarata per un mimo fabulatore solista.
Il giullare recita il personaggio di Papa Bonifacio VIII. – Mima il gesto di pregare e canta:[10]	Il giullare, nella sua azione, fa immaginare di essere circondato da chierici cantori, che lo addobbano per la processione che dovrà tenere tra poco. Mima il gesto di pregare e canta.[30]
AL JURNO DEL JUDICI PARRA' QUI AVRA' FET SERVICI UN REY VINDRA' PERPETUAL VESTIT DE NOSTRA CARN MORTAL DEL CIEL VINDRA' *TOT* CERTAMENT AL JURN…	TOTI
S'interrompe *BONIFACIO – ol capelo andemo…*[11] **Si rivolge ad un immaginario chierico dal quale si fa consegnare mimicamente la mitria e riprende a cantare:**[12] ANS QUEL JUDICI NO SERA' UN GRAN SENAL *SA…* **Mima di *togliersi* la mitria *dal capo*** *oh! se ol è pesanto questo! No andemo… devo andare a caminare mi…*	(*e si rivolge a uno dei suoi immaginari chierici*) El capèlo… (*riprende a cantare*) AL JORN (*S'interrompe*) El capelón, quèlo grande… (*riprende a cantare*) SA MONSTRARÀ…[31] (*afferrare dalle mani del chierico e se la calza in capo. Di scatto se la toglie*) Ahia! Bòja, desgrasió, a l'è de fèro! Te me sciúchi la crapa! Dévio andare in batàja a gueregiàre? (*Inserisce sempre i suoi ordini nel canto gregoriano*) Dame quèlo legéro che débio andar a pasegiàre… (*Afferma*)
Finge di afferrare **un altro copricapo** *eh*, questo ol è bon… **Se lo *caccia in capo* e riprende a cantare** AL JORN DEL JUDICI	(*ficca in testa e*) (: *ordina*)
S'interrompe Ol specio… **Mima di rimirarsi allo specchio** *l'è storto eh!... Ol* guanto	(*soddisfatto*)

[9] Il testo, come spiegato nel capitolo relativo alla descrizione delle varie edizioni a stampa, non è databile. È di certo posteriore ad NS[69] (di certo l'edizione di riferimento per questa ristampa e rispetto alla quale aggiunge questo e un altro testo) ma anteriore a B[73]. Per questo, non si pone una data, ma si indica come datazione potenziale il periodo compreso tra l'anno 1970 e il 1971.

[10] Tutte le didascalie presenti in LC sono in corsivo originale ma non sono contenute tra parentesi. A partire da B[73], di contro, le didascalie saranno, pur sempre in corsivo, poste tutte tra parentesi. Si noti che questa, però, in E[97], viene riproposta in tondo privo di parentesi.

[11] Tutto il rigo è stato soppresso da B[73].

[12] Questa didascalia, assieme alla precedente, formano un'unica didascalia a partire da B[73], data la soppressione della battuta che in LC le divideva. Questa "nuova" didascalia unificata viene posta, diversamente dalle Bertani, da E[97] in tondo e senza parentesi.

[30] In questo preciso punto E[03] riporta la seguente nota a piè di pagina contrassegnata dal numero 1: «Testo in lingua catalana del XII secolo così come viene ancora eseguita nei corali di Alghero».

[31] Introdotto nella forma «MONSTRARA», senza accento, già da B[73]. B[74], B[77] MONSTRARÁ

Riprende *a cantare mimando di infilarsi un*[13] *guanto*[14]	(*il canto*)
ANS QUEL JUDICI *NO SERA'* *UN GRAN SENAL SA MONSTRARA'* l'olter… un guanto doma? *go do mani no?* no goo na mano sola… voi ch'me la taie?[15] *LU SOL PERDRA' LU RESPLANDOR* *LA TERRA TREMERA' DE POR*	(*Ordina*) Guanto!! (*Seccato*) (*Mima il braccio monco. Riprende il canto infilandosi il guanto e, timbrando sulle note, conta il numero delle proprie dita che a un primo passaggio gli risultano più numerose. Ripete il conto sempre solfeggiando e si tranquillizza scoprendo che ne ha proprio cinque per mano. Soddisfatto esegue un crescendo festoso.*)
Ordina Ol mantelo!... *ol* mantelon ***Mima di afferrare un largo pesante mantello*** AL JORN DEL JUDICI PARRA' QUI AVRA'..	Il quèlo grando, quèlo con le piére ligàt d'oro e arzénti. (*Canta*)
Ohi *s'o* l'è *pesanto* questo… ***Cerca di caricarselo in ispalla. Chiede aiuto ai chierici*** PARRA' QUI AVRA' FET SERVICI *Spignè ansembio, andemo…*	Portémelo chi-lòga! Sèt in sinque chierici, bòja!... Svalsí 'sto mantèlo, me lo sbordeghé tüto a strasicàrmelo par tèra, andémo! Ehi, avít magnà l'acquagiàda incoe? (*Mima di afferrare dalle mani dei chierici un largo, pesante mantello*) se greve (*Riprende il canto cercando di caricarsi il mantello sulle spalle senza riuscirci*) (*Ordina*) Aidéme a mèterlo in spala! (*Canta*)
Canto rallentato *uhei! volet spignere voialtri?... cantela anco! A debio far tuto da me?... cantare, spignere, portà ol mantelo, portà ol capelo… andemo! Fermo e recomensemo!*	PARRA QUI AVRÀ FET SERVICI… Dài, monta! Déighe un trusún! (*Lo sforzo lo costringe a stonare. Si arresta, si rivolge ai chierici abbassando il mantello*) Bòja! A débio far tüto mè?... A sont un Pàpie o un bòve? Débio caregàrme el mantèlo, portar el capelón, cantare! No' ghi vója viàltri de cantare? A gh'è tristísia? Sínque chiérisi sensa vus? (*Si rivolge a uno dei*)
Sempre rivolgendosi ai* chierici immaginari** *e ti, canta: la prima vose!* ***Canta fingendo di impostare il canto del chierico: FET SERVICIII	Ti, prima vus, canta! (*Accenna, impostando la tonalità della prima voce nel coro*)
Riprende dirigendo col capo	( ) Prima! (*Canta come fosse il chierico*) FET SERVICI… Tégne la nota! SERVICIIII… (*Rivolgendosi a un altro chierico immaginario*) Secúnda!
UN REY VINDRA' PERPETUAL *secunda vox*	Mantién la nota… PERPETUAAAAL…

[13] B^{73}, B^{74}, B^{77}, E^{97} il

[14] B^{73} aggiunge «Canta».

[15] B^{73} aggiunge «Canta» che E^{03} non manterrà poiché i due righi di canto successivi sono stati soppressi.

indica* un altro chierico** VESTIT DE NOSTRA CARN MORTAL *terza* ***Torna ad indicare il primo chierico DEL CEL VINDRA' TOT CERTAMENT	(*A*) Terza! Plü alto! (*A un altro chierico*) Quarta! (*Esegue un alleluiatico saltando da una tonalità all'altra e, dirigendo il coro, trasforma il canto in una sequenza di rimbrotti, risentimenti e minacce, quindi indica un quinto corista*) E ti repèt sü lo mismo tòn in sustién. (*E, come fosse il chierico, esegue una specie di accompagnamento su sole tre note, quindi gtermina sgarrando con la voce in un acuto fuori tono.*) Stunàt!!!
Si interrompe scoraggiato *A seit stonat eh!!! Demo a spignere ansembia*	(*Alludendo al mantello*) Metémose a spígnere insémbio. ( )
Canta salendo in acuto *e blocca di scatto* PER FER DEL SETGLE JUGIAMENT	(*Si blocca di scatto*) Stunàt, cito! Ti sit pròpio sborlunàt de vóse. No' ti divegnerà gimài prévete che no' ti pòl cantare de mèsa! Sémpre chierico t' serét! Cito, no' cantare! (*Fendendo l'aria con la mano tesa gli ordina il silenzio assoluto. A un altro chierico*) Quinta! PER FER DEL SETGLE JUGIAMENT… Adèso tüti insémbia canté e valsé 'sto manteèlo, me lo careghé en spala… Ti stuna' no' cantare! (*Sempre cantando in gregoriano, mima di caricarsi con grande sforzo il mantello sulle spalle e accenna a porsi in cammino*) AL JORN DEL JUDICI PARRÀ QUI AVRÀ FET SERVICI…
chi l'è che *monta* coi piè sul mantelo?!	(*Si arresta all'istante e fa il gesto di strattonare il manto, si blocca esausto e furente*) l'è montà
Si *gira* imbestialito *A se te eh? stunat! A faghe tirar su per la lengua mi! disgrasiò… ni cante e no spigne!... demo… All'alleluiatico ta parto*[16] ***S'interrompe incredulo*** *nol sa nemanco cosa l'è l'alleluiatico?... l'alleluiatico l'è quel rissul ch'as fa con la vose… demo…..* *AL JURN DEL JUDICIO PARRA' QUI AVRA' FET SERVICI*	(*guarda alle spalle*) Stunàt! Desènde! No' te canti! Ti è stunàt! No' te valsi ol mantèlo, te monti coi pie… Aténto a ti!... Che mi te tégno d'ögio!... Te inciòdo la léngua sul purtún! Léngua, ciòdo, purtún, martèlo… TON TON TON! (*Mima velocissimo l'operazione dell'inchiodamento, quindi prosegue disegnando a mo' di batacchio, mosso dal vento. Emette un gemito che ricorda quello dei portoni che cigolano sui cardini*). GNAAAA! AAAAA! GGNAAAA! AAAAA! Aténto a ti!... (*Ordina*) Valsé 'sto mantèlo! (*Riprende il canto aggiustandosi il mantello sulle spalle e annodandosi i nastri sul petto: esausto*)
Gorgheggia e tira il manto. Si arresta esausto *ohi* che mestè de boja boja[17] fa *lu papie!* **Dà l'ultimo strappo per caricarsi il manto** UN REY VINDRA' PERPETUAL	ol Pàpie! (*Riprende il canto*)

[16] B[73], B[74], B[77], E[97] te parti

[17] Questa ripetizione è di certo un errore di LC.

VESTIT DE NOSTRA CARN MORTAL ***Di nuovo rivolto a un chierico*** *L'anelo* ***Alza il tono della voce*** *L'anelo!* ***Sempre cantando s'infila l'anello. Lo rimiera e dopo averci alitato sopra nel gorgheggio*** *oh come el sbarluscia* ***Ordina*** *L'oltro… a l'è grandu questo* a l'è par *ul didon* *Infila l'anello nel pollice, continua a cantare* *DEL CEL VINDRA'* *TOT CERTAMENT* *Ol baston* ***Gridando*** *Ol baston… No quel par picà; andemo… quel col turcicon* ***Indica la spirale. Riprende il canto*** *DEL CEL VINDRA' TOT CERTAMENT* *A semo pronti? a partisomo eh? Ansembia andemo. No star a spignere de boto disgrasiò te me voi vedar stravasciado col muson in la mota? Atento tè. Stunat. A femo balansa, avanti: do colpi de balansa avanti de partir: on, doi, su l'alleluiatico!*[18] *APRES SA BADARA' MOLT FORT* *A MONSTRANT SE DE GRAN CONORT* *A MOSTRARE SE AN AB BR S Y TRONS* *LES INFERNALS CONFUSIONS*[19] *Come canto ben!*	(*Ordina*) Cussíno con i anèli! (*Canta*) (*Mima di prendere un anello dal cuscino che gli viene offerto, lo rimira e dopo avere alitato sulla pietra se lo infila e commenta*) Va' come sbarlüsciga quèsto! Te dà una inciucàta che no' te 'pòl vardàre! (*Riprende il canto infilandosi anelli dall'indice al mignolo e a questo punto esclama*) L'è grando… ah no… ol didón! (*Sposta l'anello dal mignolo al pollice*) Oh, adèso sí che ol va bén! (*Rivolto agli immaginari chierici*) Mo' stit in campana, che partíssum tüti insembia! Cantare! (*Riprende con foga gesti e canto. Si muove. Quasi spintonato, si ritrova proiettato in avanti. Con gran scatto di reni, evita per poco di finire lungo disteso con la faccia sbattuta al suolo. Si rizza, si riassesta negli abiti, mitria e mantello, quindi puntando feroce l'immaginario chierico imbranato*) Stunàt! Còssa ti va a spígnere che i altri no' i è anc mò partí! Te vòi scarpusciàrme? Te piasería vedè ol Pàpie sbragào, con la fàcia immergiúa in de la mota… el capelón incarcào fin al bàbie a sufegàre!... tè! (*Ripete la pantomima dell'inchiuodamento per la lingua, rimpicciolendo i gesti come se il chierico si fosse trasformato in un pupazzetto di pochi centimetri. Indi, perentorio*) Slarghé 'sto mantèlo! Indrío! No' se fa parténsa sübito… se fa balànsa, prima… se fa mostra de parténsa, ma no' se parte miga! (*Mima i movimenti appena descritti e si avvia*) Se cata ol respiro… se torna indrío… un altro respiro, e poe al fine se parte! A sunt un Pàpie, no' un carètto! Aténto tè! (*Rapidissimo esegue la pantomima sintetizzata dell'inchiodamento*) Andémo! (*Riprende sull'aria del motivo religioso*) Se parte… adèso indrio… (*Si avvia facendo qualche passo con incedere maestoso, sempre cantando*) UN REY VINDRÀ PERPETUAL… (*Si blocca di colpo e si guarda intorno come seguisse la fuga di tutti i chierici*) Oh, chiérighi… dua andí

[18] B^{73} aggiunge «Canta».

[19] B^{73} (e di seguito anche B^{74}, B^{77} ed E^{97}) riporta un canto completamente diverso: «LOS INFANTS QUI NATS NO SERAN / DINTRE SES MARES CRIDARÀN / DIRAN TOT PLOROSAMENT / AJUDANS DEUS OMNIPOTENT».

Dove andì voialtre… dove partì?... dove va tuta sta zente?... a me impiantì chi da par mi solengo?... el papie a son! Bonifax me! mia son un careter… *chi elo? Chi?... chi è quelo co' la crose.. Jesu?... ah Cristu!... Jesus Cristo…* *guarda guarda… orcu… com a l'è cunzad… desgrasiò… adess cumprendi parchè ol ciamen «pover cristu»… oh boja… ohi come el va inturnu… Malerbetta!... andemo che mi fa impression a guardare ste robe* ***Finge rispondere***[20] ***a un chierico che è di diverso avviso*** *At diseto che l'è mejor che mi ghe vago a preso… che me faga vedar par la zente che mi son bon che me fago vedar ad ajudarlo a portar la croze… magari che tuti me plaudeno che dicon ca bon ca l'è sto Bonifazio…*[21] *ma si, fasemo contenti sti mincioni… andemo* ***Finge spogliarsi***[22] *dai toite el mantelon… teinitelo… ol baston… l'è mejor che adeso vago… Non te crederà a go i trembor… Jesus, cum vala… Jesus non te me cognose? a sun Bonifax… Bonifacio… ol papie… Come chi è lu papie. Andemo… a*[23] *lu pastor… quelo co lo vien da Pietro, co i alteri in fila… a no te me ricognose?... ah, l'è por ol capelon… l'era parchè ol piove… magara…* ***Rivolto al chierico*** *egna torme fora tuto… l'anelo!... No far vedere che goo i aneli* ***Finge, mimando di farsi spogliare di ogni orpello***[24] *No far veda robba che sbarlussega… oh a l'è gotico tremendo quelo! A l'è un originalum…* *fora le scarpe… fora!* *el vol vedar zente a piè bioti, demo fora!!... dame quai cossa da sbordegar… la tera in facia* ***Si strofina il viso con il fango*** *dai, sbordegame tuto: el vor vedar così!* *Cosa vo', l'è mato* ***Si rivolge a Cristo*** *A teme ricognoset adess?... a sont ol fiol de ti… umile che mi ol so che fai pietà… Jesus… varda, mi me inginoci devanti a ti… che mi sunt gimai ingenuciat che tuti me fa i… Jesus… Jesus… dame a tra un mument, orco!* *ma come, mi at parlo, e ti no me dait ascolto?*	tüti?! Me piantí chi soléngo in mèso a la strada… da par mi?! (*Con altro tono ad alcuni chierici che sono tornati sui loro passi*) Còssa gh'è?... Un'altra procesiún?!... Un'altra procesiún… de contra a la méa?! Chi ghè in procesiún? Jesus?... Chi l'è 'sto Jesus?... Ah, Cristo! (*Come ricordando, all'istante si batte una gran manata sulla fronte*) Jesus Cristo! Al gh'ha do' nomii… 'tachéi insémbia, che mi a me sconfúnde!... (*Come osservando Cristo che avanza con la croce sulle spalle verso di lui*) Ah, lè quèlo sóta la cróse… Bòja come l'han consciàt! (*Sinceramente addolorato*) Varda… tüti i spini gh'han piantàt sü la crapa… ol sànguo che ghe cola dapartüto… gh'han spüdà adòso… sgarbelà… strascià… Adès capíssi parchè ol ciàmano «povero Crist»! (*Rivolto ai chierici china il capo come stravolto*) Fradèli, portéme via de chi-lòga, no' pòi véder… me fa impressiún vardà 'ste robe… (*Fingendo di rispondere ai consigli di un altro prelato*) Eh? Te dise che è mejór che mi ghe vaga incontra?... Parchè?... Ah, par la ziénte! Ziusta, la ziénte che ghe vede inséмbio dise: «Oh, se cognósse quéi dòj… i son de la mèsma Eglésia!» Ti gh'ha resón. (*Mima di liberarsi di cappello e mantello e di sfilarsi gli anelli*) Tégne, tégne ol capelón, tégne ol mantèlo, tégne i anèli… L'è un mato quèlo! No' pòle suffregàr i préveti co' le robe che sbarlüsega! (*Si china nel gesto di raccogliere una manciata di fango*) Dame, dame la tèra… (*In risposta, seccato*) Per sbordegàrme! (*Si strofina il fango sul viso, quindi indicando Gesú*) L'è un mato, l'è un fisimo sofistico tremendo! Ghe piàse sojaménte i disgrasió, i malarbèti, i vuncióni, le pütàne… (*Mima di allontanare da sé i chierici*) Vaí, vaí, föra! Föra! No' gh'ho besògn de vèsser acompagnàt… Vago soléngo!... (*Si avvicina a Cristo con un gran sorriso accattivante*) Com valla Jesus?... Eh? Chi a son mi? (*Ai chierici che ci si immagina nascosti*) Oh, no' me gh'ha recognossúo! (*Al Cristo*) Son ol pàpie… Bonifax, Maximun… Prènze de la Romana Eglésia… Pà-pi-e! (*Ai chierici*) S'è desmentegàt còssa a l'è ol Pàpie! L'è inchiuchít! (*Al Cristo*) Pàpie! Pà-pi-e! (*Conciliante*) No' te se regòrdi che te gh'ha dito a Piétro: «Piétro, adèso che gh'avémo l'Eglésia, fasémo el capo de l'Eglésia. E ti te sarét ol prim cap… che ol se ciamerà Pàpie… Aprèso che tè

[20] Lezione propria di LC che si trasmette anche a tutte le Bertani, poi modificata in «di rispondere» da E^{97}.
[21] A partire dal «ca» l'intera espressione, in B^{73}, viene, a mio avviso, più sensatamente inserita tra virgolette basse. Essa, infatti, riporta le parole che il papa immagina che il popolo avrebbe pronunciato.
[22] Lezione erronea di LC. B^{73} introduce la lezione corretta «di spogliarsi».
[23] La vocale era stata soppressa in B^{73}.
[24] B^{73}, B^{74}, B^{77}, E^{97} (*Mima di farsi spogliare di ogni orpello*)

Benedeto, un po' de creanza, eco! *Mi at disevo…* *mi?... mi…* ***si arresta come se Cristo l'avesse interrotto***[25] *cho hai dito? che mi ho amazait i fraite?... mi? che ho fait de mal?* *No è vera!... I è de robe cative… i so de le busie che tra intorna i malelengue par gelosia… che…* ***Additandolo con foga*** *Anca de ti m'han dito de robe… caro! Ma mi no ghe credo miga! Benedeto, a i cativi, ti sa…* ***Si inginocchia disperato*** *Jesus Jesus vardame nei ogi, che mite vojo ben… che ai fraite? ma no, che ghe vojo ben mi go sempre vorsudo ben ai fraiti* ***Rivolto all'immaginario chierico*** *Manda a torme un fraite, svelto!* ***Al Cristo*** *mi ghe voio ben… Al chierico* *dove ti va a trovarli i fraiti? Ma in preson, che gh'è impegnide!...* ***Al Cristo*** *Jesus mi… Jesus guaerda, un fraite guarda che bel* *Mima l'abbraccio e il bacio, volta il viso disgustato* *Che spussa!...* ***Al Cristo*** *Jesus faite ajdare de mi a portar la crose, che mi son forte che ti te fait fadiga… che mi sont' abituat… sont un boeu mi… a porto*[26] *laseme… Ciraneo… fora da le bale…* ***Mima scacciare***[27] ***il cireneo e prendere il suo posto*** *Mi te ajdi… no, no fag fadiga… no… no spignere! Jesus bon…* ***Viene scaraventato lontano da*** **una terribile pedata** *Cristu!!* Una pesciada a mi… *Bonifax!! Lo Prense!! ah bon… canaja… malnato… o sol savese to padre… disgrasiò! Cap de' aseni!... Sente no gho pagura de ditel che me fa el piazer de vederte inciudà ca incoo giusta am voj ciucare a voi torme lo plaser de balare… balare! anaz de putane!! parchè*[28] *sun Bonifax a mi… prence son mantelon, capelo, baston, aneli… tuti!* *va me sbarluscen… canaja… Bonifax sun? Cantare!*	sarét morto ti, ghe sarà un altro Pàpie, quindi (*ritmando*) un Pàpie, un morto, un Pàpie, un morto, un Pàpie… (*pausa*) 'na papada!...» (*Come ascoltando il commento di Gesú, atteggia un moto di meraviglia, trattenendo a stento la risata*) Non te ghe l'aveva gimài dito ti, a Pietro? Alóra se l'éra inventàt! (*La risata esplode fragorosa. Si blocca all'istante recitando sorpresa, ascoltando quanto va dicendogli Cristo*) Eh?! Mi?! Mi ho masàto dei fra'? No' è vera! Chi te l'ha dito? (*Irato e minaccioso*) Dime el nome de chi te l'ha dito, che ghe intorcígo… ghe sbüso la crapa… (*Fa il gesto di afferrare lo spione, di torcergli il collo e quindi di trapanargli il capo con le dita. Si blocca e mima di rimediare al gesto di violenza ritappando il foro nel cranio della sua vittima*) No Jesus, ghe vòjo bén mi ai frati… tüte le matíne apéna me lévo… (*si rivolge a un chierico*): «Va' a tórme un frate…» (*Rivolto a Cristo*) Me baso un frate… tüte le matíne! (*Sollecita il chierico*) «Va' a tórme 'sto frate!... (*Ascolta la replica del chierico*) Destàcaghe la léngua dal portón!» (*Si interrompe rendendosi conto dell'orrendo sproposito, indi cambia registro, si inginocchia davanti a Cristo e parla con disperata umiltà*) Jesus tè gh'hai resón… son l'òmo pejór che gh'àit a 'sto mondo… canàja… ladrón… malarbèto… ma ti è tanto bòn e caro che t'hai fàaito perdonànza a tüti i òmeni de la tèera desgrasió, asasíni, pütàne… fai perdonànsa anca a mi che son to' fiól… Fai de manéra che tüta la zénte ghé vede… mi e ti sóta la mèsma cróse… mi, che t'aído a portàrla. (*Mima di infilarsi sotto la croce e di caricarsela*) Föra dai cojóni, Sirenéo! A son forte mi… a porto certi mantelóni! (*Cerca di fare resistenza a Cristo che evidentemente lo sta spingendo via da sotto la croce*) No' descasàrmeeee!... (*Mima di ricevere* *nel sedere. Si ritrova letteralmente scaraventato dall'altro capo della scena*) Cristo! Al Pàpie?! Ma è 'gnüdo mato?! (*Rivolto al cielo*) Se ol savèsse to' Pare, poaràsso!... (*Punta il dito verso il pubblico*) Ah, te fa gran plasér védar tüta 'sta zénte che se fa de le gran rigolàde cúntra de mi! (*Carico di livore*) Ariverà ol ziórno che ti anderà sü la cróse inciodàt… In quèl ziórno sarò gran contento… andarò a pute, me vòj embriagàr da sfrogognàr! (*Puntando il dito contro Cristo*) Cap de i àseni! Prènze son mi! Prènze Màximum de la Romana

[25] In B^{74} avviene un'inversione tra questi due righi. Ripropongo qui in nota il diverso ordine introdotto: «(Si arresta come se Cristo l'avesse interrotto) Mi?... mi…». Anche B^{77} ed E^{97} presentano questa variante.
[26] B^{74}, B^{77} porto certi mantelón E^{97} porto certi mantelon
[27] Lezione introdotta da LC che si protrae sino ad E^{97}. Si propone la lezione corretta «di scacciare».
[28] Lezione erronea di LC. La lezione verrà corretta in «parché» da B^{73}.

Se ne va tronfio e impettito *cantando* a tutta voce *AL JORN DEL JUDICI* *PARA' CHE AVRA' FET SERVICI* *UN REY VINDRA' PERPETUAL* *VESTIT DE NOSTRA CARN MORTAL* *DEL CEL VINDRA' TOT CERTAMENT* *PER FER SETGLE JUGIAMENT*[29]	Eglésia! (*Ordina ai chierici*) Déme el capelón… paséme ol mantèlo… déme i anèli… (*Al Cristo*) Varda come sbarlüsega! Prènze son mi! E ti cap de i àseni! (*Con voce stentorea*) Laude, laude Bonifax Maximum Prènze… Gloria! Gloria a Bonifax! (intonando il canto gregoriano) LAUDE BONIFAX MAXIMO PRÈNZE ROMANA EGLÉSIA MAGNIFICA ET EXULTET. Cala lentamente la luce.

[29] In B[73] quest'ultimo rigo è stato soppresso.

Bonifacio VIII

Il *Bonifacio VIII* è di certo il testo più famoso dell'intero *Mistero Buffo*, ma guardando alla realtà dei fatti, però, non è sempre stato presente nella tradizione a stampa dell'opera. Esso compare per la prima volta nell'edizione LC, che ne costituisce *l'editio princeps*. Il testo è poi presente in ogni edizione successiva, da B^{73} sino ad E^{03}. Ciò che si può notare, in relazione all'evoluzione del testo e delle sue varianti sostanziali, è la presenza di tre "blocchi" in cui può essere suddivisa la trascrizione a stampa del pezzo. Due di questi costituiscono gli "estremi" della sua evoluzione: la prima tappa, l'*editio princeps* e l'ultima, E^{03}. Nel mezzo, ed identificando come punto di riferimento B^{73}, vi è un grande blocco che comprende la totalità delle Bertani ed E^{97}, quasi identiche tra loro (a parte qualche minima modifica sostanziale che può essere osservata dalla tabella di collazione). Ancora una volta, dunque, da un lato si può notare come le tre Bertani ('73, '74 e '77) si comportino in modo essenzialmente simile, oscillando per lo più sul piano paragrafematico e accidentale, più che su quello sostanziale; dall'altro si rende sempre più evidente quanto E^{97}, edizione che sembra "priva" di una propria *vis* filologica (nonostante si tratti dell'anno del Premio Nobel), utilizzi come antigrafi di stampa edizioni a lei precedenti di addirittura vent'anni. E ancor più sorprendente è accorgersi di come, tra tutte le edizioni degli anni '70, se si analizzano in particolar modo le varianti accidentali, E^{97} prenda a riferimento non l'ultima, bensì la prima delle tre: B^{73}.

Un elemento che salta subito all'occhio, nella prima tappa che il testo compie tra LC e B^{73} è, nel caso di molte varianti sostanziali, un processo di "correzione" (attuato, s'intende, dalla prima edizione bertaniana sul testo di LC). Il processo di collazione e analisi dei testi mi ha dato modo di pensare, in generale, ma soprattutto a partire da questo testo, che LC sia una stampa molto meno sorvegliata di quanto non lo siano sia NS^{69} (che la precede), sia ogni stampa successiva. Il successo del *Mistero Buffo*, infatti, fu immediato. C'è da ricordare, per l'appunto, che l'opera aveva cominciato a vivere nella pagina già qualche anno prima della stampa, in una prima gestazione dattiloscritta risalente al 1966 e, ancor prima, in una sua forma per così dire "embrionale", rappresentata e discussa all'interno di alcune università italiane. Per questo motivo, dal mio punto di vista, l'azione stampata condotta dal collettivo «La Comune», mira a riaffermare quanto prima il successo di un'opera che era sin da subito stata soggetta a notevole critica ma anche ammirazione tra un pubblico estremamente vasto: dal

cosiddetto “popolo” al mondo della critica. Questa “fretta” segnata dalla volontà di rincorrere il successo dell’opera è, dal mio punto di vista, la vera responsabile di una forma che. spesso, si riempie d’evidenti errori e sviste in sede tipografica.

Un ulteriore aspetto che, prima di addentrarci nell’analisi di questioni più puntuali del testo, emerge sin da subito con evidenza, è il progressivo evolversi dell’impaginazione del pezzo. In LC e nelle tre Bertani il testo, sul piano grafico, alterna ritmicamente battute e didascalie dedicando alle une e alle altre dei righi “autonomi”, senza che queste si fondano tra loro, rendendo dunque un’idea di estrema frammentazione.

A partire da E^{97} battute e didascalie cominciano invece a fondersi in un unico lungo monologo, conferendo all’impaginazione del testo maggiori compattezza ed unità. Il *Bonifacio VIII* è, assieme a *La nascita del villano* e *La nascita del giullare*, caso unico del *Mistero Buffo* in cui nella giullarata vi è un unico personaggio. Ed è proprio per questo, dal mio punto di vista, che l’impaginazione e la stampa progressivamente, anche su questo piano, ricercano una maggiore unità testuale, a scapito dell’estrema frammentazione visiva caratteristica delle edizioni precedenti.

In questa giullarata è presente un unico personaggio, definito da E^{03} come «mimo fabulatore solista». Fo, d’altro canto, si ritrova solo sul palcoscenico, come in ogni altro pezzo dell’opera ma questa volta recita solamente un personaggio. Interpreta, infatti, il ruolo di Bonifacio VIII, che è anche il solo a prendere la parola ma, nella finzione drammaturgica, non effettivamente “solo”. Tramite un preciso e difficilissimo gioco di sguardi ed una strabiliante capacità mimica e gestuale, Fo disegna una scenografia che concretamente non esiste. Non possiamo, come nel caso di altri testi, definire una “tabella” dei personaggi dal momento che la presenza di altri personaggi oltre a quella del papa, la possiamo intuire unicamente in maniera indiretta: non possiedono, cioè, vere e proprie battute. Ed è per questo che il *Bonifacio VIII*, pezzo decisamente unico all’interno del *Mistero Buffo*, è sin dalla sua *editio princeps* (LC) colmo di didascalie, assolutamente necessarie per orientare il lettore. Riusciamo a comprendere, infatti, che tutt’attorno al «Papie» è presente un piccolo gruppo di chierici che, pronto agli ordini, cerca spesso goffamente di esaudire le richieste del pretenzioso e severo pontefice. Ciò però non lo capiamo per la presenza di battute dedicate ad un chierico piuttosto che ad un altro: lo comprendiamo per l’appunto dalle didascalie, che assolvono al decisivo compito

di far percepire al lettore a chi e in che modo il papa si stia rivolgendo. E il dialogo, serrato, ritmico, sempre alternato tra parole e canto "liturgico" non fa sconti: lo "scambio" tra i personaggi è veloce e la maestria di Fo, dal mio punto di vista, sta proprio nel riuscire a sostenere un tale ritmo scenico e interdialogico, pur avendo, di fatto, un unico personaggio sul quale basare l'intera struttura drammaturgica. Va evidenziato che, forse per maggior precisione e chiarezza, quello che è un numero indefinito di chierici, diviene il preciso computo di "cinque" all'altezza di E^{03}, come si può evincere da una delle didascalie riportate nella tabella di collazione. Ciò che abbiamo analizzato finora, però, riguarda solo quella che potremmo identificare come la prima sezione del testo, che riguarda per l'appunto la vestizione del papa e il dibattito acceso con i propri chierici. Una seconda sezione, invece, vede spostarsi l'attenzione verso una processione che sin da subito infastidisce il pontefice, poiché distrae i chierici che vorrebbe lo seguissero senza alcuna distrazione. Questa processione segue l'altro vero protagonista di questo secondo momento drammaturgico: Gesù Cristo. Il quale, a fatica, trascina sulle proprie spalle la croce. L'incontro è evidentemente anacronistico e vuole porre, quasi in maniera sacrilega, il contrasto tra due figure estremamente distanti tra loro: tanto nella forma quanto nella sostanza. E il contrasto tra i due, è, come nel caso dei chierici, fondato sul dialogo "immaginario", uno scambio di cui noi intuiamo i toni e i contenuti solo sulla base della reazione e delle risposte che il papa ripropone in prima persona. Cristo, d'altronde, lascia supporre la drammaturgia del testo, si pone in forte antagonismo rispetto a Bonifacio, e non solo con le parole: arriva perfino a sferragli una forte pedata per allontanarlo da sé e dalla sua croce. Da ultimo, in seguito ai chierici e a Cristo, è necessario specificare che l'intera vicenda lascia intendere la presenza sia di una folla, protagonista della processione, sia di un frate. Verso il termine del testo, infatti, un frate viene richiamato da Bonifacio, con l'aiuto di un chierico, dalle prigioni, per dimostrare a Gesù che le voci che raccontavano del suo comportamento violento nei confronti dei frati fossero false. Rispetto agli altri esempi da noi analizzati, con questo "personaggio" il papa non instaura un vero e proprio dialogo bensì reagisce, al suo arrivo, con un forte gesto di disprezzo: dopo aver finto di abbracciarlo, infatti, si volta disgustato denunciandone al pubblico il cattivo odore.

Le didascalie, seppur presenti in notevole quantità sin da LC, non arrestano la loro progressione nel corso dell'evoluzione dei testi a stampa, anzi: aumentano sino a quasi duplicare il proprio numero. Ecco una tabella che ne riassume lo sviluppo.

LC	B^{73}	B^{74}	B^{77}	E^{97}	E^{03}
Evoluzione delle didascalie					
49	50	50	50	50	93

Come in altri casi, ancora una volta è E^{03} a testimoniare il maggior fattore di crescita delle didascalie nel testo ma si può notare un'altra costante, già accennata poco fa: la stretta somiglianza e "parentela" filologica tra le edizioni degli anni '70 ed E^{97}. Le didascalie assolvono a vari compiti nel *Bonifacio VIII*: indicare a chi il papa si rivolga, specificare in che modo il papa si stia esprimendo, suggerire alcuni dettagli circa il ritmo e il tono della voce che Fo sostiene sul palcoscenico nonché la descrizione di alcuni gesti e azioni che Dario compie sulla scena e che sono fondamentali da esporre al lettore. L'aumento, come si è detto, è notevole, sino a quasi raddoppiarne il numero nel corso del tempo ma è anche vero che, a voler esser più precisi, l'aumento si concentra nella seconda metà del pezzo, punto nel quale assistiamo oltretutto alle maggiori modifiche e ai maggiori ampliamenti apportati dall'ultima edizione torinese. Se, invero, il testo di tutte le Bertani e di E^{97} rimane particolarmente fedele a quello proposto dall'*editio princeps*, in E^{03} avvengono davvero moltissimi cambiamenti che noi possiamo distinguere in tre tipologie. In primo luogo, le già citate didascalie; in secondo luogo l'introduzione di parole o espressioni che rafforzano alcune sequenze drammaturgiche già esistenti nel testo d'origine; e in terzo luogo l'introduzione di alcuni momenti non presenti in precedenza. L'introduzione più importante, e che riguarda solamente E^{03}, è l'esasperazione del rapporto con uno dei chierici: lo stonato. Nei suoi confronti Fo torna varie volte, con insistenza, nel corso del testo. È un vero e proprio accanimento, si potrebbe dire, carico di comicità, che amplifica e, potremmo dire, esaspera, la severità e l'intolleranza che il papa dimostra nei suoi confronti. Non sa cantare, stona di continuo, monta coi piedi sul mantello, spinge e non rispetta i tempi della processione: il chierico è davvero un disastro e per questo Bonifacio lo minaccia di appendere la sua lingua su di

un portone. Questa "pantomima[32]" dell'inchiodamento della lingua (che nel prologo Fo spiega fosse stato effettivamente utilizzato nei confronti dei frati, predicatori che «avevano la cattiva abitudine di andare in giro a parlar male dei signori») viene ripetuta più e più volte nel corso dell'esibizione ma diminuendo sempre più la sua durata e l'ampiezza dei gesti impiegati per rappresentarla. Diventa un vero e proprio "motivo" comico, accompagnato dall'indimenticabile ed icastico ammonimento al chierico più volte rivolto: «Aténto tè!». Motivo che, come accade molte altre volte nell'evoluzione delle stampe del *Mistero Buffo*, viene a depositarsi nella pagina solamente, per l'appunto, in E^{03}, quando invece all'altezza della trasmissione del '77 tutto ciò era già avvenuto e, probabilmente, anche prima.

Un ulteriore aspetto che contraddistingue il *Bonifacio VIII* è la presenza della dimensione canora: come annunciato da Fo nel prologo, infatti, il pezzo prevede alcuni intermezzi cantati che traggono origine da un «canto extraliturgico antichissimo, catalano, esattamente della zona dei Pirenei» e che costituiscono, come Fo afferma in RAI nel 1977, un «canto gregoriano di tradizione popolare».

Ed è interessante notare come la trascrizione del canto, che accompagna l'intero pezzo (a volte in più righi, altre volte con brevi accenni e poche parole), sia una delle soglie testuali più "travagliate" nell'evoluzione delle stampe. Sin dal passaggio da LC a B^{73} si può perciò notare, osservando la tabella di collazione, che una porzione di canto che nell'*editio princeps* era presente, nella prima delle Bertani venga completamente cambiata (vedi nota 19); oppure si può constatare come, al termine del pezzo, già B^{73} elimini l'ultimo dei cinque righi presenti in LC, sino a giungere al radicale cambiamento che si regisra in E^{03}. In conclusione, si noti come, nel passaggio ad E^{03}, nel corpo centrale del testo, dedicato alla vestizione papale, piccoli frammenti di canto, complessivamente disseminati sin da LC tra battute e didascalie, vengano allungati, tagliati, traslati e alle volte addirittura soppressi. Da un'attenta visione di alcune versioni del *Bonifacio VIII* che la rete conserva, su tutte quella del 1977 (che molti telespettatori in quell'anno hanno potuto apprezzare dal secondo canale RAI), si comprende immediatamente che,

[32] Per maggiore chiarezza, si riporta la definizione del dizionario online Treccani, relativamente al termine qui citato: «Rappresentazione scenica muta, in cui l'azione è affidata unicamente al gesto, all'espressione del volto, ai movimenti del corpo, alla danza, talora anche con accompagnamento musicale […]». https://www.treccani.it/vocabolario/pantomima/.

quantomeno nella resa scenica del testo, la dimensione canora è quella più soggetta a variazione.

Quello del *Bonifacio VIII* è forse uno dei prologhi che meno si modifica nel corso della storia redazionale dell'opera: se si guarda con attenzione la tabella di collazione, si può rilevare che le varianti riguardano per lo più una maggiore attenzione per le denominazioni «Papa» e «Chiesa» che sistematicamente vengono riportate nelle edizioni precedenti ad E^{03} con la minuscola: siamo sulla soglia, si potrebbe dire, della variante accidentale ma ho deciso comunque di riportarle in tabella, ogni qual volta sia avvenuto un cambiamento, dato il particolare significato di queste due specifiche parole, in particolar modo in questo pezzo. Tra tutte le varianti del prologo ne spicca però in particolar modo una: il «puttana» delle Bertani e di E^{97} che diviene in E^{03} «donna di malaffare». Per quanto riguarda, ancora una volta, il rapporto con la scena, verificando la trasmissione del '77 si nota che quest'accortezza sostanziale Fo l'aveva già avuta. Ma è curioso, dal mio punto di vista, segnalare che ciò avvenga. Di certo non è difficile comprendere che la volontà sia stata quella di "correggere" un'espressione particolarmente "carica", di volerla sostituire con una perifrasi più accettabile, sia agli orecchi degli astanti, quanto agli occhi dei lettori. Questa nuova traduzione tradisce senza alcun dubbio la forte invettiva di cui le parole di Jacopone da Todi erano pregne. Si tratta, evidentemente, di una scelta atta ad ammorbidire i toni, smorzando il lessico: le parole di Jacopone, comunque riportate da Dario Fo, di fatto, parlano da sé.

Il prologo che Fo utilizza per introdurre il pezzo nella trasmissione RAI del 1977 è estremamente polemico, oltre che nei confronti della classe politica in generale, nello specifico nei confronti di due persone: Francesco Malfatti di Monte Tretto e Giulio Andreotti. Di quanto sia stata d'impatto tale versione del *Mistero Buffo*, ne parleremo più approfonditamente nel capitolo dedicato a quella speciale occasione spettacolare, ma riporto ora qui una porzione d'intervista condotta da «La Repubblica» qualche giorno dopo la proiezione sui teleschermi dell'opera di Fo: tra tutti i pezzi recitati, infatti, quello che più fece scalpore, fu proprio quello del *Bonifacio VIII*.

> *Ieri hai fatto una satira molto dura e anche molto gustosa di Malfatti e di Andreotti. Ti aspetti qualche reazione personale da questi due uomini politici?*

> «Da Malfatti no, non mi pare una persona molto spiritosa, l'ho sentito parlare, ho visto il suo modo di gestire… No, da Malfatti non mi aspetto proprio nulla. Forse da Andreotti. Andreotti è un sottile e arguto arcivescovo, un personaggio cinquecentesco, immagino che sia un ottimo narratore di storie umoristiche».[33]

Quella sera, come di certo in moltissime altre occasioni spettacolari, Fo non risparmiò critiche e nemmeno pensò di, eventualmente, cercarne una lieve censura o camuffamento. Il suo spirito, sulla carta, sembra però lievemente "spento". Le edizioni a stampa conservano sicuramente in modo importante il carattere satirico e pregno d'invetiva che gli spettacoli di Fo portavano sulla scena, di fronte ai propri astanti. Ma è anche vero che, a mio parere, le redazioni "librесche" dello spettacolo sembrano vertere ad un altro obiettivo. Fatta eccezione per l'edizione torinese del 2003, che riporta alcuni di questi prologhi e testi "inediti" nel mondo della carta stampata; tra NS^{69} ed E^{97}, sembra condensarsi un mondo "parallelo", rarefatto, che ha l'ambizione di essere comprensibile in ogni tempo e per ogni lettore. I prologhi e i testi per come vengono progressivamente ad adagiarsi nelle varie edizioni faticano a depositare riferimenti puntuali alla vita quotidiana, elementi troppo "circostanziali". Le stampe di *Mistero Buffo* sono destinate a sopravvivere nel tempo, ad ogni rappresentazione che le abbia precedute, ad ogni sfumatura che i vari testi possano aver manifestato in decenni di pubblici, occasioni e circostanze sempre diverse tra loro. Quello che possiamo leggere oggi e che si leggerà, mi auguro, sempre più e continuamente, è un testo scritto pensato non solo per il lettore "di ieri", forse soprattutto per il lettore "di domani". Un'opera che sente, in questo progetto, per quanto ho potuto comprendere, la necessità di continuare ad essere capita da chiunque la legga, permettendo ad ognuno di immedesimarsi in essa, di comunicare con essa. Nell'edizione 2003 sono stati riportati, come già spiegato, prologhi "inediti" di solamente una manciata dei molti testi del *Mistero Buffo*, di certo alcuni tra i più famosi, ma sono e rimangono, a mio avviso consapevolmente da chi ne ha curato l'edizione, solamente degli assaggi: dei piccoli accenni ad una storia ben più lunga e movimentata. Come a dire: «C'è molto di più, c'è stato molto di più»; per rendercene consapevoli: noi,

[33] *Sono tornato in TV ma per quanto tempo?,* ne «La Repubblica», 24 – 25 aprile 1977.

lettori di oggi e lettori di domani, di ogni età e di ogni cultura. Noi “Popolo”, come Fo ci avrebbe probabilmente definiti.

Bonifacio VIII

Prologo.[34]

E arriviamo a Bonifacio VIII. Questo Papa fu senz'altro uno dei più grandi pontefici del Medioevo, soprattutto dal punto di vista politico e strutturale dello stato cattolico e apostolico romano… un po' meno dal punto di vista mistico e religioso. Infatti fu il Papa che elesse a regola santa il potere temporale della Chiesa. Con la sua spregiudicatezza provocò nei fedeli grandi apprezzamenti con contrappunto di rancori feroci. Dante Alighieri, suo contemporaneo, di certo non aveva molta simpatia per lui, tanto che lo scaraventò all'Inferno prima ancora che morisse. Vi ricordate la scena?
All'Inferno Virgilio invita Dante ad avvicinarsi a un gran foro dal quale spuntano due gambe: sulla pianta dei piedi guizzano fiammelle. Il condannato interpellato scambia Dante per Bonifacio VIII: «Tu che mi stai appresso ritto sei Bonifacio? Sei in anticipo rispetto a quanto era previsto». Ma, a parte il giudizio negativo e spesso ostile dimostratogli da molti uomini di pensiero del tempo, bisogna ammettere che sul piano della riorganizzazione della Chiesa, l'apporto di questo Papa fu determinante. Egli diceva più o meno: «Basta con questa Chiesa accattona che per sopravvivere deve dipendere dalle elargizioni dei potenti, re e imperatori che poi ti impongono l'elezione di vescovi, loro tirapiedi... ti ricattano, si servono della Chiesa come di uno zerbino per montare più comodi al trono! Vogliamo la libertà della Chiesa, 1'autonomia, ma per far questo dobbiamo riuscire a creare e gestire il nostro potere... sì, un potere che non può risolversi coll'occuparsi della sola spiritualità, ma che deve diventare anche potere temporale, che significa economico, politico e, scusate se vi sembrerà una bestemmia, giuridico-militare, senza dimenticare il bancario» Naturalmente, come dicevamo, un programma tanto spregiudicato determinò una reazione indignata da parte di infiniti gruppi religiosi che pretendevano la santa povertà della Chiesa, seguendo la regola del poverello d'Assisi. A capo del movimento c'erano i più radicali e senz'altro i cosiddetti spirituali, che oggi potremmo chiamare la sinistra accesa della Chiesa: costoro si gettarono con impeto contro le idee di questo Papa. Jacopone da Todi, il grande poeta, capo ispiratore degli zeloti (*da zelo*) di san Francesco, urlava: «Ahi, Bonifax, che come putta hai traíto l'Eclésia» [Ahi, Bonifacio, che come una donna di malaffare hai ridotto la Chiesa]. Bonifacio se la legò al dito e riuscì a catturare il frate poeta, lo gettò in un carcere profondo, costretto a restare legato in questa posizione, chino (*allarga le braccia e si piega sulle proprie ginocchia a imitare la costrizione di Iacopone*), incatenato sulle proprie feci. Quando, dopo cinque anni, alla morte di Bonifacio, lo liberarono, era ridotto a un catorcio, talmente anchilosato che non riusciva neanche a muoversi. I fratelli dell'ordine, si racconta nella tradizione popolare, lo portavano in giro su una carriola e quando di lì a poco Iacopone morì lo dovettero seppellire da seduto, giacché i suoi fratelli non riuscivano ad allungarlo sull'asse della sepoltura: come lo stendevano... lui, caparbio, NIEHH! (*Mima il rattrappirsi di nuova nella posizione di accasciato*).
Un altro ricordo della violenza di questo Papa si rifà ancora alla memoria popolare, a proposito del crimine messo in atto a Cesena dove agiva un gruppo di cento frati che contestavano il Papa e soprattutto i Maggiori della città che lo appoggiavano. Bonifacio riuscì a far catturare in massa i contestatori, ne scelse sette di loro, i caporioni, li fece inchiodare per la lingua con le mani legate dietro la schiena, ai rispettivi sette portoni della città. Per secoli i ragazzini della Romagna hanno cantato la tiritera:

Penzola, penzola frate
sbalanza,
come il pendolo fai la danza.
Sbatti fratello per la lingua inchiodato,
come il batocchio che batte a martello
come campana sbatacchia, fratello.

[34] Come nel caso del prologo "aggiuntivo" de *La resurrezione di Lazzaro* di cui ho parlato in precedenza, anche il testo di *Bonifacio VIII*, in E[03], vede riportata in Appendice, un'ulteriore introduzione che Fo deve evidentemente avere pronunciato in una particolare occasione spettacolare. Anche in questo caso, però, non vengono precisati né la data né il luogo. La data *post quem* può però desumersi dal cenno all'attentato a Wojtyla, che rende questo prologo di certo posteriore al maggio del 1981.

Ora, grazie anche alla vostra fantasia, aiutandomi con gesti, canti e sproloqui appropriati, cercherò di mostrarvi Bonifacio che si appresta a indossare paramenti a dir poco fastosi per recarsi in processione. Il Papa amava molto il rito dello sfilare tra folle di fedeli acclamanti, preceduto e seguito da turbe di vescovi e cardinali, soldati in grande uniforme, bandiere, drappi e fanfare. Sotto un gran baldacchino procedeva quasi in estasi. Nella nostra giullarata accade un evento magico: il Papa s'incontra con un'altra processione nella quale c'è Gesù Cristo che, sotto la croce, se ne sta andando sul Golgota per essere inchiodato.
Quando ho scoperto il frammento che mi ha ispirato la giullarata di Bonifacio, alla descrizione dell'incontro fra Cristo e il pontefice sono rimasto un poco perplesso, ma poi mi sono informato, ho chiesto a storici illustri e mi hanno spiegato che si tratta solo di un anacronismo, classico espediente allegorico delle giullarate medievali. Quindi mi hanno assicurato che Cristo non si è mai incontrato con nessun Papa. Ho quindi tirato un bel respiro di sollievo!
Dicevamo... nella giullarata il pontefice vorrebbe approfittare dell'incontro e sfruttarlo a grande effetto così da provocare stupore e ammirazione nei fedeli astanti. Bonifacio cerca di sostituirsi al Cireneo infilandosi sotto la croce e reggerla con Gesù. Bel colpo, da gloria in coro! Ma Gesù intuisce l'antifona, gli girano tutti i santissimi e, indignato, sferra una gran pedata al Papa, proprio sul coccige... che da quel giorno si chiamerà OSSO SACRO in memoria del santo piede di Cristo.
A 'sto punto io metto sempre le mani avanti perché so che gran parte del pubblico tende a ravvisare ad ogni costo un parallelo fra Bonifacio e il Papa attuale. È incredibile! Sono ormai quasi trent'anni, sottolineo trent'anni, che rappresento questo testo e da allora si sono succeduti alla soglia di Pietro ben tre Papi, Wojtyla è il quarto. Ebbene, indipendentemente dalle diverse personalità dei pontefici, il pubblico sempre ha cercato di scoprire allegorie e concomitanze di questi, con papa Bonifacio.
Lasciamo perdere i precedenti pontefici; io chiedo: come si può rintracciare una qualsivoglia somiglianza fra papa Wojtyla e Bonifacio?
Tanto l'inventore del potere temporale era dispotico, violento e vendicativo, così questo nostro attuale pontefice è totalmente portato alla comprensione e al perdono. Basti pensare come ha reagito nei riguardi del criminale che ha tentato di ucciderlo: un killer spietato e infame, un turco fanatico e fascista.
Io ho molti amici turchi: attori, scrittori e intellettuali che più volte hanno provato la galera per difendere il diritto alla democrazia, ma questo lo odio!
Eppure Wojtyla l'ha perdonato! Si fa presto a parlare di carità evangelica, ma voglio vedere io come qualsiasi essere umano avrebbe reagito davanti a un bastardo criminale che ti spara nel coccige, proprio nel momento in cui tu stai per affacciarti dal tuo trabiccolo mobile per afferrare un bimbo e baciarlo. Eppure lui, Wojtyla, ancora zoppicante, s'è scomodato ad andare di persona a fare visita al suo killer... per abbracciarlo.
Vi ricordate la scena: lui, Alì Agca, turco assassino, seduto su una sedia di ferro e accanto Wojtyla, anche lui su una sedia di ferro che gli pone un braccio sulle spalle, gli accenna gesti di rimprovero. (*Esegue una breve pantomima agitando la mano e fingendo di schiaffeggiare benevolmente il criminale)* I due si trovano davanti a una vetrata squallida, incorniciata di ferro arrugginito... la regia era di Zeffirelli e devo ammettere che in queste messe in scena lui ci sa proprio fare!
Dunque, dicevamo... Wojtyla si stava affacciando dalla pope-mobile per afferrare un bambino dalle braccia della madre e baciarlo; voi sapete che il nostro Giovanni Paolo ha una vera passione per i bambini... se non ne bacia almeno una decina al giorno sta male. E ancor oggi, per quanto non più sciolto nei movimenti, causa gli acciacchi dell'età, esegue il sollevamento del bimbo con una velocità a dir poco sorprendente, sembra la catena di montaggio (*accompagna la descrizione con gesti a scatto meccanico*), solleva il bimbo, lo bacia e via: li butta! Che se non ci fosse sempre intorno a lui quella équipe di pallacanestro dove tutti sono truccati da preti, autentici giocolieri che, come lancia il bambino (*mima la scena con saltelli, scarti veloci seguiti dal gesto di palleggiare il bimbo al suolo come fosse una palla e quindi infilarlo nel canestro*)... «OP OP... passa... è tua! !» E lancia: sarebbe un disastro!
L'altra passione irrefrenabile del pontefice è senz'altro quella che lo porta a inchinarsi e baciare la terra, immancabilmente a ogni sbarco in un paese nuovo, travolto dal desiderio di quel bacio. E non c'è verso di dissuaderlo. Ogni volta che ci hanno provato si è sfiorata la catastrofe. Ha trascinato con sé preti, suore, frati che tentavano di trattenerlo; e una volta anche una guardia svizzera che nel cadere ha infilzato con la lancia un prete in estasi. Oggi, purtroppo per le sopravvenute difficoltà deambulatorie e non riuscendo a flettersi come un tempo, è costretto ad accontentarsi di un capace vaso, dentro il quale è sistemata una gran zolla di

terra: glielo sollevano e lui bacia. Rito purtroppo ridotto. Pensare che solo dieci anni fa ogni discesa con bacio alla terra era uno spettacolo ineguagliabile!
Io mi trovavo a recitare in Spagna proprio alla sua prima visita e mi sono mosso alle sei del mattino da Madrid per raggiungere l'aeroporto dove sarebbe atterrato. Nel grande spazio già allo spuntare dell'alba si erano riuniti almeno un milione di fedeli che lo attendevano... una cosa esagerata! Avevano sfondato anche le transenne, dilagando per tutto l'aeroporto, anche sulla pista. Tutti, con la faccia rivolta in su a scrutare il cielo, un cielo tessuto di nubi fitte e basse. A un certo punto a bucare le nubi è spuntato il muso dell' aereo papale... un DC13 che adesso non ci sono più i DC... (*Pausa: ironia*). Noi ci siamo illusi che non esistano più i DC, ma ci sono, e ancor più numerosi, truccati con sigle di fantasia CC, CPCC, CCC, CDU... sono fitti come la nebulosa di Andromeda... Non sono un partito, ma un'ameba... oggi ce li troviamo di nuovo al governo e anche all'opposizione! All'apparizione dell'enorme jet... sapete, quello con la papalina in testa, giallo e bianco. i colori del Vaticano... un fedele, anzi un fanatico che stava vicino a me ha esclamato:
«Com'è bello il Papa! Come vola bene!»
«No, - gli faccio, - guardi che questo non è il Papa, è l'aereo dentro il quale vola il Papa».
«No, è lui!»
E io: «Guardi che il Papa mica ha i finestrini sui fianchi!»
Il fanatico mistico con tono sicuro: «Se vuole lui se li fa!»
Quando si dice la fede!
Intanto l'aereo si è abbassato e, evitando miracolosamente la folla di fedeli, è atterrato sulla pista. Immediatamente una scalinata semovente di cento gradini ha raggiunto la carlinga dell'aereo. All'istante tutti abbiamo visto scorrere il portellone e apparire il Papa... Lui per primo. Bellissimo, con la papalina in testa, gli occhi cerulei, un sorriso radioso, il collo taurino, i pettorali ben disegnati, come allora poteva ben mostrare, la fascia stretta in vita, gli addominali tesi, il nastro che, avvolto al collo, gli tratteneva un mantello rosso che gli scendeva fino ai piedi… (*Pausa*). Superman!!! Proprio lui, che ha cominciato a oscillare avanti e indietro: uuuno… dueeee… già la gente gridava: «Il Papa volaaa» e tutti i fedeli lo immaginavano librarsi nell'aria con un fumone bianco e giallo che gli usciva da sotto il gonnellone a scrivere per il cielo «Dio è con noii! Perdiooo!!» TUN TUN. (*Fa il gesto di disegnare nel cielo le lettere della frase*)
E invece un arcivescovo ha purtroppo spezzato l'incanto: 'sto gran prelato distratto, per dialogare con il pilota, gli è montato sulla coda del mantello e lui, il Papa, bloccato! (*Mima l'impedimento del mantello*) Se ci fosse stato un altro pontefice al suo posto sarebbe morto di vergogna, ma Wojtyla ha dilatato di scatto i muscoli della gola-collo, ha spezzato il nastro che tratteneva il mantello. La santa cappa è caduta, scivolando via dalle sue spalle e lui è letteralmente precipitato per le scale a velocità inaudita!
Io non ho mai visto nessuno al mondo scendere per i gradini di una scala con quella velocità, naturalmente sto parlando del Papa quando ancora era una vera e propria forza della natura. Non posso dimenticare uno dei suoi primi exploit mistico-sportivi quando aveva deciso di montare su un picco del Trentino, a 3000 metri di altezza, a dir messa.
Durante il rito scoppiò una tormenta spaventosa, fuori dalla piccola chiesa una slavina aveva travolto alcune guide e uno stuolo di parroci alpinisti... lui, Wojtyla, ha salvato tutti e anche due o tre cani di San Bernardo che erano sepolti nella neve.
Da solo.
Con la fiaschetta qua, al collo, è andato a raspare e a dissotterrarli. Era l'unico che riuscisse a muoversi in quell'inferno, facendo tutto, coperto solo del suo mantello e con in capo la papalina, che per me gliela avvitano... e quel pirulino che gli spunta qua è suo personale, è un picciolo che aveva fin da bambino. Lui è nato così: …Ehi pirulino! Ché infatti Wojtyla in polacco vuol dire pirulino, Wojtyla!
Spostiamoci dalle montagne e torniamo all'aeroporto di Madrid. Dicevamo che il Papa s'è buttato a precipizio giù dalla scalinata... non so come ci riuscisse con quei piedini che zampettavano TATATATATA. Purtroppo nel discendere è incappato in un guaio: non s'era accorto che la scala, dopo i primi cinquanta gradini, presentava un breve pianerottolo, quindi riprendeva fino in fondo con un normale ritmo di pedata. Wojtyla non si è reso conto di quel basello e… TACK. (*Fa il gesto di scattare in aria a braccia levate*)
Naturalmente nessuno di voi, con tutto che magari eravate di fronte al televisore, ha potuto godere di quella scena per intero, per la ragione che non si trattava di una normale ripresa in diretta, ma di una ripresa in diretta leggermente differita. No, non è una battuta di spirito: chi ne sa qualcosa di televisione è al corrente che quando si riprende un avvenimento importante non lo si manda immediatamente in onda, si registra il

tutto per poi trasmetterlo con qualche minuto di ritardo cosicché, se accade qualcosa di imprevisto, non si fa altro che tagliare la sequenza inutilizzabile, si riduce e via che si prosegue senza che nessuno si sia reso conto dell'accaduto. Infatti chi ha assistito all'avvenimento si ricorderà che appariva una sequenza strana: il Papa scende la scaletta (*mima*)… TATATA, giunge al gradino (*fa il gesto di scattare in aria*)… stacco: ed eccolo già in fondo alla scaletta che si stropiccia il viso, si spazzola la veste. (*Mima rapidissimo l'accaduto*)
Ma cosa era successo nello spazio censurato? Io ero presente e vi posso testimoniare l'intera sequenza: lui scende velocissimo, s'intoppa... TA PAM (*allarga le braccia e mima d'essere proiettato in aria con un gran salto*), scende a picco verso il prato, lo raggiunge planando e ara il campo per tre metri e mezzo con i suoi splendidi incisivi... un solco profondo, e quindi sferra un bacio con tale voluttà alla terra, che questa freme in un brivido di sessualità inaudita (*mima, agitando le braccia come attraversato da un fremito di mille volt*) aaah! Splendido!
Ma torniamo ad Alí Agca e al tentato assassinio, al punto in cui il Papa solleva il bambino dalle braccia della madre. La donna ha vicino il marito che la tiene a braccetto. Wojtyla fa il gesto di voler afferrare il bambino, la donna si schernisce e dice: «Santità, non vi offendete, non ve lo do perché voi poi lo buttate!»
Il Papa assicura: «No, io non lo butto!»
Il marito: «Sí, lei butta!»
Wojtyla non s'arrende: solleva il bambino con appresso la madre a braccetto del padre... un grappolo familiare... che lui ci tiene alla famiglia unita... Rambo VII.
Proprio in quel momento il bastardo killer infame gli ha sparato! Gli ha sparato apposta alla schiena per umiliarlo.
A 'sto punto c'è stato quel folle speaker della prima rete, che giustamente hanno cacciato da tutte le televisioni, che si è messo a urlare: «Il Papa è stato colpito allo sfintere!!!» Ma dico, si dice che il Papa ha lo sfintere?! IL PAPA HA UN CONDOTTO SACRO!!!
Ma come ha potuto quel killer sparare indisturbato? A parte che l'hanno fotografato da tutte le posizioni e durante l'intera azione! Vi siete resi conto di quante fotografie hanno scattato? Ce n'è una di lui che estrae la pistola; ce n'è un'altra che lo ritrae mentre, con calma, punta l'arma, un'altra ancora dove bagna il mirino sulla canna con la saliva, il fumo che esce, lui che soffia sulla bocca della canna per disperdere il fumo, un'ultima dove lo si vede infilare l'arma nella fondina: ok! e va via. C'è addirittura una foto scattata al mattino, tre ore prima che arrivasse il Papa, dove si vede Alí Agca che infila tranquillamente i proiettili, uno ad uno, nel tamburo della pistola. Nessuno che si scomodi chiedendogli: «Ma che fa, carica la pistola in piazza San Pietro col Papa che sta per uscire?» No, tutto normale... Uno per prepararsi spiritualmente che fa? Snocciola il rosario?… No, è roba da pizzocchero d'altri tempi... no, lui infila proiettili: è molto più mistico!
Poi c'è la sequenza delle foto coi bulgari... è risaputo che la piazza era ricolma di bulgari, tutti coi baffi alla bulgara. Si sa: loro hanno organizzato l'attentato: erano lì presenti, per dare indicazioni al killer idiota.
Naturalmente senza dare nell'occhio.
Infatti c'è la sequenza di foto in cui si vedono il bulgaro col dito nel naso, quello che si gratta la natica; ancora un altro bulgaro che lecca il gelato, il suo vicino che ha il gelato ma lecca quello dell'altro e, finalmente in fondo, il capo dei bulgari, l'organizzatore che dà gli ordini al turco (*dà inizio a una pantomima in cui gesticola per far intendere l'azione che il killer deve mettere in atto*): «Alí Agca... (*fa il gesto napoletano che significa qui, in questo momento*), quello!!» (*Indica il Papa che entra nella piazza, ne descrive la mitria e le mani giunte, fa il gesto di sparare e descrive il Papa che cade riverso. Fa poi immaginare l'espressione attonita e un po' beota del killer che non capisce*).
«Ehh?»
(*Il capo bulgaro ripete velocemente l'azione dell'esecuzione*): «Quello!! Quello bianco... vestito di bianco... ma no! Quella è una suora!»
Esiste soprattutto la prova della presenza dei bulgari documentata dal «New York Times», il settimanale che qualche giorno dopo l'attentato è uscito con una specie di depliant a soffietto che s'allargava a mostrare una foto di 50 x 40 cm; nella maxi foto appariva tutta piazza San Pietro gremita di folla e tanti cerchietti rossi, ognuno inquadrava un bulgaro: quello del gelato, il palpa-natiche eccetera… Cosicché, ancor oggi, quando un bulgaro in vacanza arriva alla nostra frontiera, subito gli consegnano un cerchietto rosso che dovrà tenere davanti al viso, anzi rimanerci affacciato per tutto il soggiorno, cosi da poterlo comodamente identificare in ogni evenienza.

Torniamo finalmente a Bonifacio VIII che si prepara per l'andata in processione. Alcuni chierici collaborano ad addobbarlo dei sacri arredi: gli porgono la pesante mitria, i guanti, gli caricano sulle spalle un enorme mantello tempestato d'oro e pietre preziose e partecipano al coro intonato dal Papa.
Purtroppo a funestare il rituale c'è un chierico che per la troppa emozione si inciampa, crea guai e soprattutto nel cantare stona. Infatti, sentirete spesso il Papa inveire gridando: «Stünàt» e lo vedrete promettere allo sventurato chierico, con gesti eloquenti che, se continuerà a combinare guai, lo inchioderà per la lingua al portone come già aveva fatto con i frati di Cesena.
Per tutta la giullarata io canterò in gregoriano, ma non si tratterà di grammelot, una parodia sfarfugliata a soggetto, no, il canto che andrò a eseguire sarà in autentico gregoriano dell'XI secolo.
Io ho avuto la fortuna, quand'ero ragazzino, di far parte di un coro famoso, quello della cattedrale del mio paese, Domo Valtravaglia: ero prima voce di contralto, la voce portante di tutto il coro. L'intera Curia era orgogliosa di me e quando arrivava un vescovo in visita pastorale mi presentavano quasi fossi un dono del Signore. Il vescovo mi poneva la mano in capo e mi sorrrideva.
Io ero la speranza della chiesa! (*Pausa*). Intendo dire della chiesa del mio paese. Poi sono cresciuto, sono arrivato a Milano, ho frequentato cattive compagnie... marxisti e leninisti, e ho perduto quella mia preziosa dote; però mi è rimasta la memoria del canto... sapete, quel che si impara da ragazzi non si dimentica più... anche se si perde la grazia. Immaginatemi nei panni di Bonifacio VIII.

Un'attenta lettura di questo prologo, posto poi in confronto con il prologo che la tradizione a stampa, nel corso del tempo, ci ha tramandato fa emergere alcune interessanti constatazioni che riconfermano una linea di tendenza da noi appena discussa. Innanzitutto è necessario constatare che, rispetto al caso del prologo posto in Appendice da E^{03} riguardo al testo de *La resurrezione di Lazzaro* qui abbiamo un termine cronologico che, in mancanza di una datazione precisa, ci permette di collocare il testo con certezza nella seconda metà degli anni '90. Fo, infatti, afferma «Sono ormai quasi trent'anni, sottolineo trent'anni, che rappresento questo testo». Noi sappiamo con certezza che il *Mistero Buffo* debutta infatti a Sestri Levante presso il Cinema Teatro Ariston il primo di ottobre del 1969. La prima edizione a stampa NS^{69} non contiene questo pezzo che compare, però, nella successiva LC. Abbiamo visto come questa non sia perfettamente databile ma, secondo alcuni ragionamenti, dovrebbe aver visto le luci della stampa attorno al biennio '70 – '71. Nel 1970, infatti, come approfondiremo in un apposito capitolo dedicato alle altre edizioni del *Mistero Buffo*, l'intera opera era stata stampata (assieme ad altri lavori di Fo) all'intero del volume *Compagni senza censura* nel quale, rispetto a NS^{69}, comparivano, come nel caso di LC, anche il *Bonifacio VIII* e *La nascita del villano*. Ultimo elemento che mi ha consentito di ipotizzare il biennio '70 – '71 come probabile periodo della stampa di LC, il fatto che, come riportano le ultime pagine dell'edizione B^{74}, Fo «Nell'ottobre 1970, Fo e gli altri compagni si costituiscono in "Collettivo Teatrale

La Comune" e lanciano la proposta della creazione di un circuito culturale della sinistra rivoluzionaria, alternativo alla borghesia e ai revisionisti». In seguito a questo ragionamento, si può dunque facilmente comprendere che, se il testo vede la luce della scena probabilmente tra la fine degli anni '60 e l'inizio degli anni '70 questo prologo "inedito" fino al 2003 probabilmente fa riferimento ad una rappresentazione che solo da qualche anno, al tempo dell'ultima edizione torinese, aveva avuto luogo. Come anticipato in nota 33, un utile dato temporale è l'attentato a papa Wojtyla avvenuto il 13 maggio del 1981 e citato all'interno del prologo: questa, dunque, rappresenta la data *post quem* per il nostro testo. Escludo, in conclusione, che il testo sia stato scritto prima del 1966, dal momento che, tra i documenti da me consultati nell'Archivio online Fo – Rame (e di cui ho già parlato nel capitolo relativo ai dattiloscritti di quell'anno), non c'è alcun riferimento o accenno gestazionale di questo pezzo.

Proseguendo in un confronto sostanziale riguardo le due versioni che E^{03} ci propone di questo meraviglioso testo, ho notato una linea di demarcazione che divide nettamente, ancora una volta, il prologo delle stampe, dalla sua rispettiva trascrizione inedita: il primo si fonda su di una matrice fortemente storica e la sua trasmissione didattica al pubblico, il secondo invece, pur mantenendo l'analisi storica come punto di riferimento, molto si concentra sull'attualità, con una digressione particolarmente lunga sulla figura di Papa Woityla e l'attentato avvenuto il 13 maggio del 1981. Il tono con cui l'attore si riferisce al Papa, che al tempo di questa presentazione sicuramente reggeva ancora il pontificato, è decisamente positivo e mira ad elogiarne carattere ed umiltà attraverso il racconto di alcuni aneddoti legati al pontefice stesso, in alcuni casi addirittura ironicamente confrontabili con la giullarata (vedasi il momento in cui un arcivescovo calpesta accidentalmente il mantello del papa polacco al suo arrivo in aereo in Spagna).

Alcuni punti collegano le due versioni, dato che in entrambe è presente il riferimento a Jacopone da Todi e alla sua dura frase pronunciata nei confronti di Papa Bonifacio. Come in entrambe le versioni vi è la tendenza ad anticipare ciò che nella giullarata avverrà, seppur, come si può notare, con maggior insistenza nel più recente tra i due prologhi. Ma è anche vero che, concretamente, nella trascrizione inedita vengono a mancare molti altri riferimenti a personalità della storia che nell'altro prologo venivano citate e approfondite: Segalello da Parma, Gioacchino da Fiore, Fra' Dolcino. Su quest'ultima, in particolar modo, Fo aveva insistito nel 1977, in occasione della

trasmissione RAI. Al ’77 la trascrizione inedita si ispira di certo per la battuta sull’osso sacro, cosa che, nelle stampe, non si era invece mai depositata. La versione del ’77, anch’essa estremamente carica di riferimenti all’attualità, anche molto spinti e polemici, sembra essere la perfetta sintesi tra queste due forme: era presente una notevole componente storica, che riprende molto dal prologo delle tradizioni a stampa, ma possiede anche alcune delle “battute” sceniche e una propensione all’attualità e al mondo privato dell’attore che sono molto più vicine alla trascrizione in Appendice di E^{03}. Un ulteriore elemento che consente una distinzione tra le due diverse strutture dei prologhi sta nella presenza delle didascalie: queste, infatti, sono molto numerose nel testo d’Appendice; si nota che si tratta di un testo che trascrive una resa spettacolare. L’introduzione che la tradizione a stampa ci tramanda, di contro, subisce una sorta di “letterarizzazione”, intendendo un processo che, pur mantenendo alcuni elementi che Fo portò sulla scena, tende, sedimentando il testo sulla pagina, a prestare attenzione alle strutture che la scrittura richiede. Per questo nel prologo della tradizione a stampa le didascalie sono solamente 3, nella trascrizione spettacolare, invece sono ben 21. Ciò è certamente dovuto anche al fatto che si tratta di due prologhi con lunghezza decisamente diversa, ma dal mio punto di vista, questo accade per il fatto che guardando alla struttura e alla funzionalità di ciascuno di essi uno è più votato all’oralità, ne è una fotografia; l’altro, invece, sviluppatosi edizione dopo edizione, rimane fedele a sé stesso e votato alla cristallizzazione letteraria. Ciò si nota anche sul piano paragrafematico e interpuntivo: la sintassi, dalle prime edizioni a stampa (e ciò vale un po’ per tutti i testi di *Mistero Buffo*) si fa meno anacolutica, più, per l’appunto, “letteraria” e sorvegliata.

La conclusione di questa particolare ed inedita versione del prologo, oltretutto, parla di Fo e della sua dimensione privata, cosa che non così spesso i prologhi della tradizione a stampa fanno: un episodio del tutto personale e curioso viene posto dall’attore al termine della presentazione. Egli, come racconta, in giovane età faceva parte di un «coro famoso, quello della cattedrale del mio paese, Domo Valtravaglia: ero prima voce di contralto, la voce portante di tutto il coro». E questa esperienza egli la porta con sé, soprattutto in un pezzo come questo, che, come abbiamo analizzato, conferisce alla musica un ruolo fondamentale. Nonostante egli abbia, come afferma, «frequentato cattive compagnie… marxisti e leninisti», alludendo esplicitamente ed ironicamente al suo allontanamento dal mondo ecclesiastico; in lui è rimasta la «memoria del canto».

Conclusione

Dopo questo lungo viaggio, tra dattiloscritti, manoscritti ed edizioni a stampa, credo sia opportuno, assieme al lettore, riflettere su quanto questo percorso filologico e tematico abbia permesso di portare alla luce. Penso sia evidente che tramite l'analisi dei materiali preparatori, vale a dire precedenti alle redazioni stampate, nonché il processo di collazione di alcuni dei brani fondamentali (e, filologicamente, più rilevanti) delle varie edizioni a stampa stesse, abbiano fatto emergere alcuni dati fondamentali circa il meraviglioso e variegato percorso che *Mistero Buffo* ha effettivamente compiuto in più di trent'anni di vita. Caratteristica essenziale dell'opera di Dario Fo è, evidentemente, il movimento. Sin dalle sue prime forme, sin dalle prime fasi di gestazione (sia sul piano contenutistico che strutturale), *Mistero Buffo* si presenta come un complesso e ribollente calderone di creatività ed idee. La confusione emergente tra le prime stesure dei brani e i primi appunti dell'opera comunicano un'intensa fase preparatoria, un costante e tenace lavoro di rielaborazione e risistemazione sia tematico sia drammaturgico. Questo vivace processo di controllo, correzione e aggiornamento del materiale, però, non si arresta nella fase che precede le edizioni a stampa: dall'*editio princeps* Nuova Scena 1969 lo sviluppo dell'opera continua fino ai primi anni duemila, in cui viene stampata l'ultima edizione di *Mistero Buffo* a cura di Franca Rame, la torinese Einaudi, nel 2003. Un primo elemento che emerge con evidenza è, come abbiamo spesso ricordato nel corso di questa tesi, la distanza e discrepanza tra la vita spettacolare dell'opera e la sua relativa riproposizione sulla pagina stampata. Tra tutte le edizioni a stampa analizzate in questo percorso, infatti, ho potuto personalmente riscontrare che gli interventi caratterizzati da maggiore sostanza ed incisività sono dovuti in particolar modo a due edizioni: Bertani 1973 ed Einaudi 2003. Il testo proposto da La Comune si adagia (fatta eccezione per l'introduzione di due nuove giullarate) sia nella sostanza sia nella forma sulla conformazione di Nuova Scena 1969; Bertani 1974, Bertani 1977 ed Einaudi 1997, invece, bloccano l'evoluzione del testo essenzialmente alla configurazione della prima edizione veronese. Ecco che, il 1973 e il 2003, sono forse gli unici due anni nei quali le edizioni a stampa aggiornano il testo alla luce delle modifiche che evidentemente sono nel frattempo avvenute nel mondo del palcoscenico. Non si può non notare, però, che tra il 1973 e il 2003 esiste un lasso temporale davvero importante, ben trent'anni. Tre decenni durante i quali l'opera non è naturalmente rimasta immobile: tutto il contrario. Sono tre decadi in cui la fortuna

dell'opera ha condotto Dario Fo e Franca Rame in tutto il mondo, di certo proponendo testi ben diversi e carichi di nuovi interventi ed improvvisazioni che molto hanno atteso prima di venir testimoniate anche nella pagina. Per questo possiamo dire che il processo di avvicinamento tra la dimensione scenica dell'opera e il processo consuntivo della stessa nelle stampe deve attendere il 2003: molte modifiche avvenute sul palcoscenico, infatti, non trovano testimonianza sulla pagina stampata prima di questa data e ciò evidenzia con quanto ritardo la tradizione a stampa di *Mistero Buffo* abbia tradotto sulla pagina l'immenso ed inarrestabile cambiamento che l'opera ha vissuto nel corso della sua lunga vita. Una delle direttive, dunque, della tradizione libresca è questa: un progressivo avvicinamento dei due mondi nei quali l'opera di Fo ha perdurato nella sua prolungata vita artistica. Come avviene tutto ciò? Come il lettore avrà notato, assistiamo nel corso degli anni ad un aumento costante delle didascalie, che hanno lo scopo primario di avvicinare il pubblico libresco ad un'immaginazione il più completa e fedele possibile della resa spettacolare delle giullarate; dall'altro un'attenzione davvero sempre più minuta ai più piccoli dettagli in ambito paragrafematico e accidentale, con l'evidente scopo di rendere al meglio la dimensione sonora, così importante e carica di significato nel sistema attoriale del Premio Nobel. Il viaggio compiuto dall'opera nel mondo della pagina scritta, dunque, non è sempre stato costante: è importante in particolar modo notare e ricordare che il suo percorso di avvicinamento alla dimensione scenica, i successivi ampliamenti, nonché le varie aggiunte (più o meno importanti) trovano il proprio compimento più pieno e, si potrebbe dire, soddisfacente, non prima di Einaudi 2003, che per questo motivo ho definito nel relativo paragrafo, un'edizione consuntiva. Essa, infatti, ha anche il merito di restituirci alcune trascrizioni di forme assunte da alcune giullarate mai testimoniate dalla tradizione a stampa precedente. Si pensi al caso più eclatante de *I crozadór*, testo per il quale l'ultima edizione torinese ci propone ben due versioni: l'una costituita da un dialogo tra più personaggi, l'altra da un monologo. Di queste due forme, però, solo la seconda (non presente nelle altre precenti redazioni) sembra essere stata effettivamente recitata da Fo sulla scena; la prima, di contro, nonostante rimanga l'unica versione della giullarata proposta dalle stampe, è stata presto abbandonata da Fo, giudicata meno efficace sul piano drammaturgico. Per citare un'altra casistica peculiare si ricordi la giullarata de *La Madonna incontra le Marie*, brano di cui vengono riportate non solo la classica versione in dialetto pseudo-padano, ma anche un'inedita traduzione

in dialetto pseudo-napoletano. Di questa seconda forma, oltretutto, non solo non riscontriamo la presenza nei dattiloscritti e nei manoscritti precedenti al 1969, ma nemmeno in nessun'altra edizione a stampa precedente. Insomma: Einaudi 2003 propone in primo luogo un materiale spettacolare e drammaturgico che, pur essendo utilizzato da Fo nella scena, prima di quest'edizione non ha mai trovato collocazione nelle stampe; in secondo luogo presenta forme completamente inedite delle quali non troviamo riscontro nemmeno nella fase gestazionale di *Mistero Buffo*. Di certo si potrebbe parlare, soprattutto in relazione al primo dei due casi citati, di ritardo editoriale, in questo senso, dato che nel corso degli anni l'opera continuava ad essere rappresentata in tutta Europa e in tutto il mondo. Chissà quale assetto potrebbe fotografare, ora, Einaudi 2003, se ogni edizione avesse, in qualche modo, avuto l'ambizione e il coraggio (di certo si tratta di un processo complesso e faticoso) di fotografare l'assetto che in quel dato anno o momento l'opera aveva maturato. È anche vero che, però, per un capolavoro come *Mistero Buffo*, il movimento è linfa, è il motivo stesso della sua consistenza e sussistenza. Non sarebbe comunque stato possibile, a mio avviso, fotografare con tanta precisione e perseveranza un dinamismo tanto spinto e, oggettivamente, inarrestabile: sarebbe come tentare di afferrare il fumo a mani nude. Ciò di cui sono fermamente convinto, però, è che Einaudi 2003, nonché la postuma Guanda 2018 (che ne ricalca l'assetto, proponendo anche un'introduzione pronunciata in occasione dell'ultima rappresentazione di *Mistero Buffo*, nel 2016) ci consegnano una formula testuale di compromesso: la più agile e completa che una redazione a stampa possa avere l'ambizione e la possibilità di proporre al proprio pubblico di lettori. Bisogna di certo accettare, di fronte ad un capolavoro di tale mole ed importanza, che la pagina stampata possa avere obiettivamente dei limiti. La scelta, seppur tardiva, di testimoniare il lungo processo di sviluppo dell'opera, però, risponde a mio avviso ad una giusta e doverosa necessità: donare al lettore una fotografia riassuntiva il più fedele e rispettosa possibile di un'opera tanto importante e fondamentale. Un'opera che, per volontà di Fo, è prima di tutto nostra, in quanto Popolo. E che, per questo motivo, al di là dell'esperienza scenica, necessita doverosamente di essere testimoniata e protetta (oltre che dai vari dispositivi tecnologici ed elettronici di cui fortunatamente disponiamo) anche in quello scrigno sicuro che la pagina può rappresentare per qualsiasi capolavoro. In fondo, *Mistero Buffo* ha condotto Fo al Nobel anche (e forse soprattutto) per un motivo: la comunicazione e l'efficacia del messaggio artistico e umano di Fo non possono sostare

solamente nell'una o nell'altra dimensione: scena e libro vivono parallelamente, come due linguaggi simili e differenti al tempo stesso, capaci entrambi, e ciò è un valore aggiunto, di una forza comunicativa straordinaria che avvicina Dario Fo e Franca Rame ad ognuno di noi.

Il mio ringraziamento, infine, a tutti coloro che hanno avuto la pazienza di dedicare parte del loro tempo alla lettura di questo mio lavoro. Il mio augurio, dunque, per ognuno di voi, è che, consapevoli della meraviglia celata tra le pagine di quest'opera d'arte che è *Mistero Buffo*, possiate cogliere e far vostra in ogni dettaglio la bellezza e l'importanza di questo capolavoro. Ed ecco dunque che, deposte le «armi spuntate» della filologia, scienza tanto umile quanto efficiente, al di là di ogni mia parola e analisi, il mio invito vero è quello di abbandonarsi alla lettura, nonché alla visione, di un'opera nostra. Perché *Mistero Buffo* - credo sia lecito pensarlo e affermarlo - non è che un dono straordinario, che Dario Fo e Franca Rame hanno avuto la maestria e il coraggio di prendere in prestito alla cultura del Popolo del passato, per restituirla a noi, Popolo d'oggi, al fine di renderci più consapevoli, più liberi.

Bibliografia

Bibliografia delle opere dell'autore

DARIO FO, *Mistero Buffo. Giullarata popolare in lingua padana del '400*, Cremona, Nuova Scena, 1969.

IDEM, *Mistero Buffo. Giullarata popolare in lingua padana del '400*, Cremona, La Comune, 1969/1970.

IDEM, *Mistero Buffo*, Verona, Bertani, 1973.

IDEM, *Mistero Buffo*, Verona, Bertani, 1974.

IDEM, *Mistero Buffo*, Verona, Bertani, 1977.

IDEM, *Mistero Buffo*, Torino, Einaudi, 1997.

IDEM, *Mistero Buffo*, Torino, Einaudi, 2003.

IDEM, *Hellequin, Harlekin, Arlekin, Arlecchino*, Torino, Einaudi, 2011.

IDEM, *Il paese dei Mezaràt*, Milano, Feltrinelli, 2002.

IDEM, *Manuale minimo dell'attore*, Torino, Einaudi, 1987.

Bibliografia della critica

ANDREA BISICCHIA, *Invito alla lettura di Dario Fo*, Milano, Mursia, 2003.

ANNA BARSOTTI, *Eduardo, Fo e l'attore autore del Novecento*, Roma, Bulzoni, 2007.

ANTONIO GRAMSCI ne «Il Grido del Popolo», 29 gennaio 1916.

CLAUDIO MELDOLESI, *Su un comico in rivolta*. *Dario Fo il bufalo il bambino*, Roma, Bulzoni, 1978.

EZIO FRANCESCHINI, *Teatro latino medioevale*, Milano, Nuova Accademia, 1960.

FERDINANDO TAVIANI, *Uomini di scena, uomini di libro*, Roma, Officina, 2010.

FRANCESCO ERBANI, *Eco: "La sua vittoria? Un colpo per l'Accademia"*, ne «La Repubblica», 1997. Citato in Archivio Online Fo Rame ma senza indicazione di giorno e mese.

FRANCO CORDELLI in *Elogio della giullarata*, cit. in DARIO FO, *Mistero Buffo* di, Milano, Corriere della Sera, 2003.

GIANFRANCO FOLENA, *Il linguaggio del caos. Studi sul plurilinguismo rinascimentale*, Torino, Bollati Boringhieri, 1991.

I Vangeli a cura di GIUSEPPE BARBAGLIO, RINALDO FABRIS, BRUNO MAGGIONI, Assisi, Cittadella Editrice, 1978.

GIUSEPPINA MANIN, *Prefazione*, cit. in DARIO FO, *Mistero Buffo*, Milano, Guanda, 2018.

LANFRANCO BINNI, *Cronologia della produzione di Dario Fo* in DARIO FO, *Mistero Buffo*, Verona, Bertani, 1973.

I Vangeli Apocrifi, a cura di MARCELLO CRAVERI, Torino, Einaudi, 2005.

MARISA PIZZA, *Il gesto, la parola, l'azione. Poetica, drammaturgia e storia dei monologhi di Dario Fo*, Roma, Bulzoni, 1996

MARZIA PIERI, *Dall'antagonismo alla filologia: il Medioevo di Mistero Buffo*, in *Menestrelli e giullari. Il Medioevo di Fabrizio De André e l'immaginario medievale nel Novecento italiano,* a cura di PAOLO PIRILLO e GIANNI GUASTELLA*,* Firenze, Edifir, 2012.

SIMONE SORIANI, *Dario Fo. Dalla commedia al monologo (1959-1969)*, Corazzano, Titivillus, 2007.

SIRO FERRONE, *La Commedia dell'Arte. Attrici e attori italiani in Europa (XVI-XVIII secolo)*, Torino, Einaudi, 2014.

HANNAH ARENDT, *La banalità del male. Eichmann a Gerusalemme*, Milano, Feltrinelli, 2021.

ITALO CALVINO, *Le città invisibili*, Torino, Einaudi, 2016.

Sitografia

CARMELO OCCHIPINTI, *Mistero buffo di Dario Fo. Considerazioni sulla storia e la storia dell'arte*, in «Calliope. Arte Narrativa» 25 settembre 2021 https://calliope-artenarrativa.com/mistero-buffo-di-dario-fo-considerazioni-sulla-storia-e-la-storia-dellarte/.

FABRIZIO BISCONTI, *Il «gioco» della tunica*, in «L'osservatore romano», 10 aprile 2020. https://www.osservatoreromano.va/it/news/2020-04/il-gioco-della-tunica.html.https://archivio.provincia.pisa.it/it/provincia/4911/Scultura-lignea-pisana-percorsi-nel-territorio-tra-Medioevo-e-Rinascimento.html

https://www.raiplay.it/video/2019/09/Il-Mistero-secondo-Fo---Seconda-visione---Parliamo-di-Mistero-buffo-641b7d7f-7c50-4e87-b489-29c6c8e417c3.html

https://www.treccani.it/enciclopedia/bonvesin-da-la-riva_(Enciclopedia-Italiana)

https://www.treccani.it/enciclopedia/matazone-da-caligano/

https://www.treccani.it/enciclopedia/veronica/

https://www.treccani.it/vocabolario/pantomima/

https://www.treccani.it/vocabolario/salacca_%28Sinonimi-e-Contrari%29/#:~:text=%E2%89%88%20ceffone%2C%20sberla%2C%20schiaffo.&text=salacca%20(region.,dallo%20scozz

https://www.youtube.com/watch?v=apvHPidiFEQ&t=126s

https://www.youtube.com/watch?v=wzqZF_vfofM&t=12405s

Un sincero e profondo ringraziamento alla professoressa Anna Scannapieco che mi ha sostenuto in ogni momento. Una guida professionale ma soprattutto umana a cui devo la riuscita di questo lavoro.